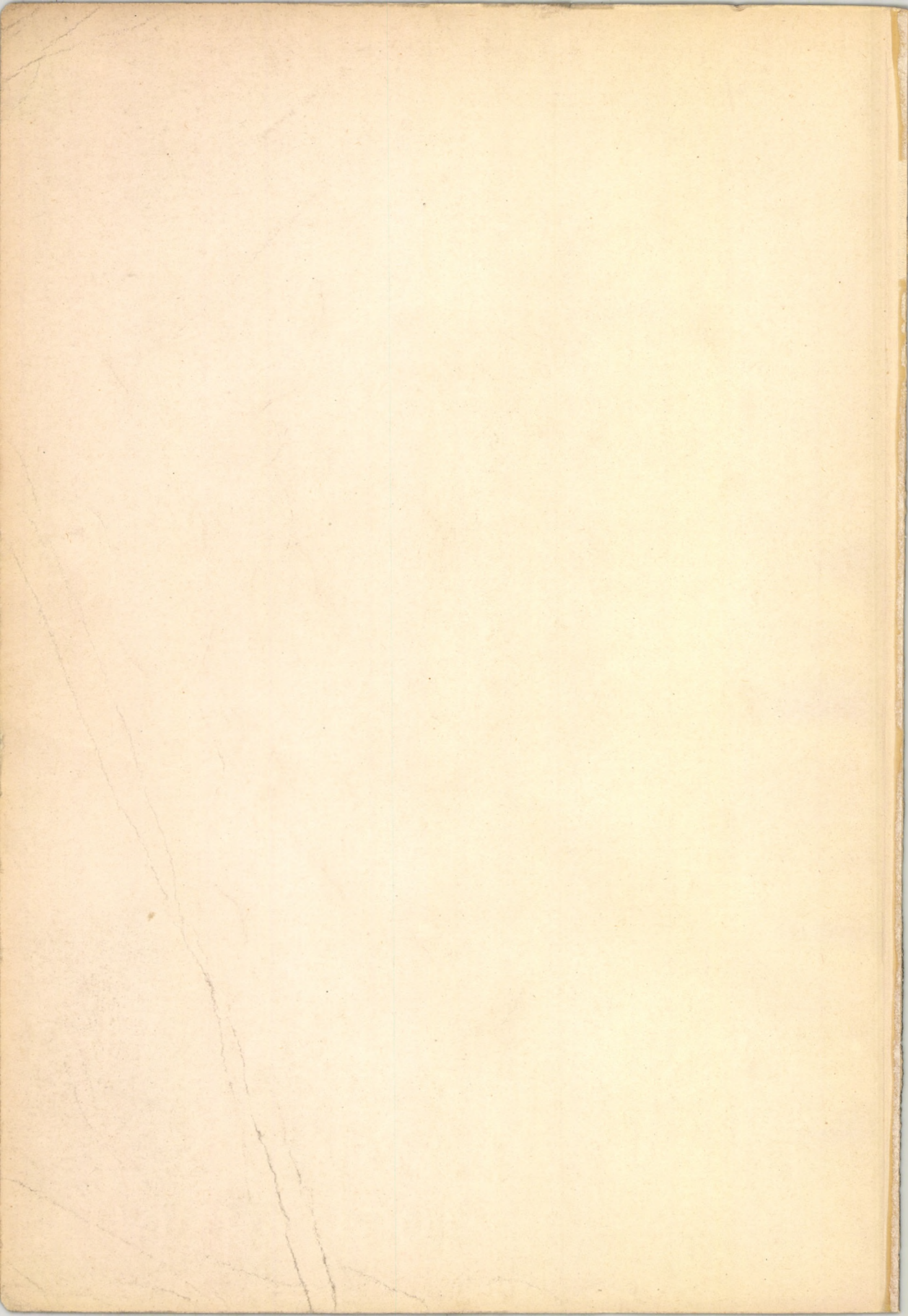


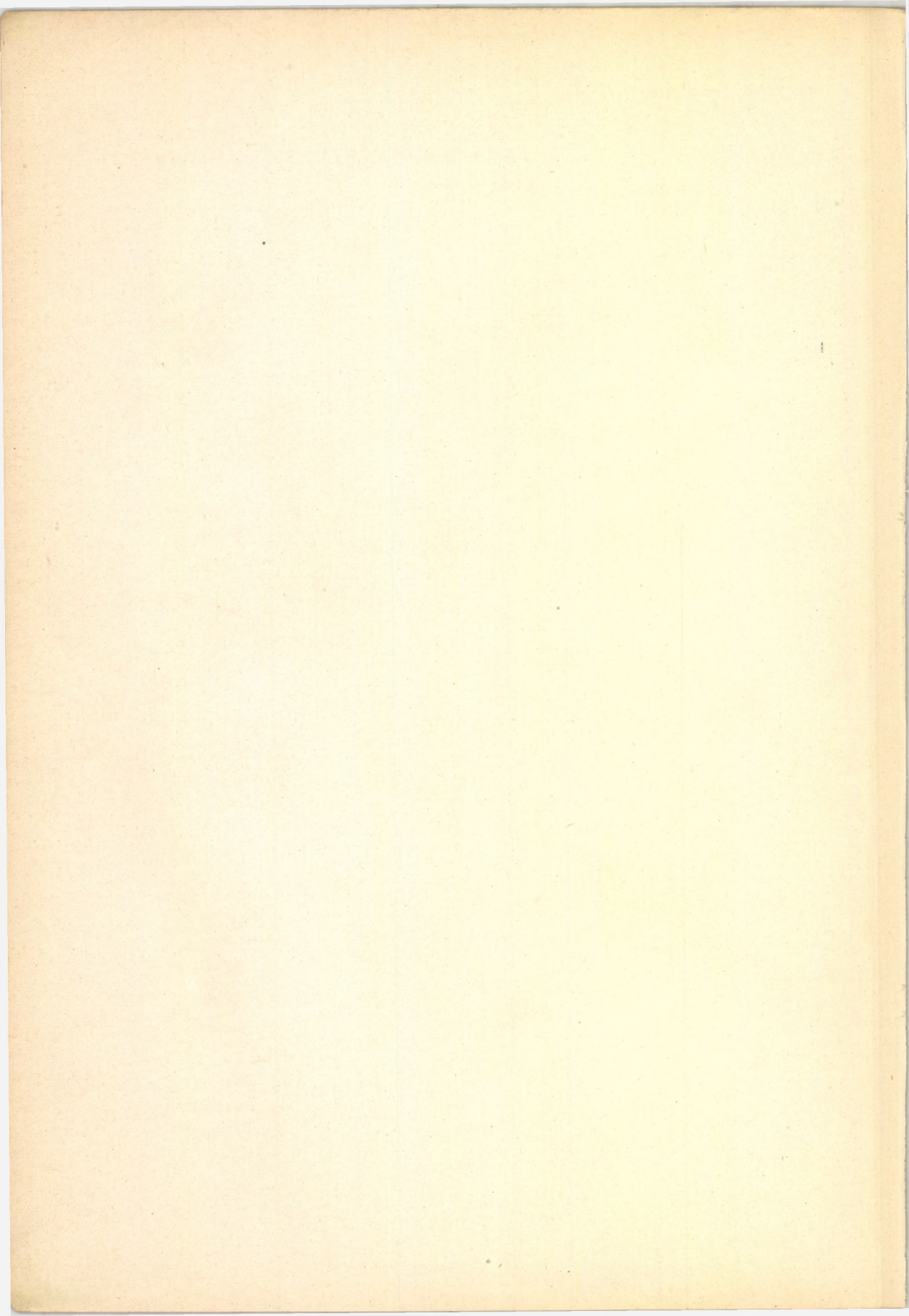


TÁNCTUDOMÁNYI
TANULMÁNYOK
1959—1960



TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1959—1960



TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1959—1960

SZERKESZTETTE

DIENES GEDEON

ÉS

MORVAY PÉTER

KIADJA
A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA
BUDAPEST 1960

Szerkesztőbizottság

BERCZIK SAROLTA, DIENES GEDEON,
KÖRTVÉLYES GÉZA, LUGOSSY EMMA,
MARTIN GYÖRGY, MORVAY PÉTER,
PESOVÁR ERNŐ, VITÁNYI IVÁN

© Magyar Táncművészek Szövetsége, 1960.

Printed in Hungary

A kiadásért felel Bernát György az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki felelős: Fülöp Antal

A kézirat nyomdába érkezett: 1960. május 9.

Terjedelem: 29*05 (A/5) papírv

1960.51337 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOMJEGYZÉK

SZÍNPADI TÁNC

Körtvélyes Géza	
<i>A magyar néptáncművészet tizenöt éve</i>	11
Frangopulo, Marietta (Leningrád)	
<i>A szovjet balett</i>	23
Tugal, Pierre (Párizs)	
<i>Táncirányzatok Párizsban</i>	45
B. Egey Klára	
<i>Tánc és pantomim iskoladrámáinkban</i>	61
Goron, Pierre (Párizs)	
<i>A néptánc helyzete Franciaországban</i>	71

TÁNCELMÉLET

Ullmann, Lisa (London)	
<i>Lábán Rudolf</i>	79
Dienes Gedeon	
<i>Gondolatok a táncról és a pantomimról</i>	93
Vitányi Iván	
<i>A tánc és a testvérművészetek a táncesztétikai irodalomban</i>	107
Körtvélyes Géza	
<i>Adalékok Harangozó Gyula Osodálatos Mandarinjának koreográfiai vizsgálatahoz</i>	119
Berczik Sarolta	
<i>A gyermek táncművészeti nevelése</i>	143
Knust, Albrecht (Essen-Werden)	
<i>Finomságok jelölése különböző népek táncaiban</i>	159
Lugossy Emma	
<i>A magyar néptáncok mozgáselemei és motivikája</i>	167
Martin György és Pesovár Ernő	
<i>A magyar néptánc szerkezeti elemzése (Módszertani vázlat)</i>	211

NÉPTÁNCKUTATÁS

László-Bencsik Sándor	
<i>Táncemlékek a Tanácsköztársaság idejéből.....</i>	251
Lukácsy Sándor	
<i>Egy pedáns vélemény a régi magyar táncról</i>	257
Kiss Lajos	
<i>Népi verbunk-dallamainkról</i>	263
Béres András	
<i>Hortobágyi pásztortáncok II.</i>	297
Pesovár Ferenc	
<i>Táncmesterek a szatmári falvakban.....</i>	309

CONTENU

SCÈNE

G. Körtvélyes	
<i>Quinze années de danse artistique populaire hongroise</i>	21
M. Frangopoulo (Léningrad)	
<i>Le ballet soviétique</i>	43
P. Tugal (Paris)	
<i>La danse scénique à Paris</i>	60
K. B.-Egey	
<i>Danse et pantomime dans le théâtre scolaire de Hongrie</i>	70
P. Goron (Paris)	
<i>La situation de la danse folklorique en France</i>	75

THÉORIE

L. Ullmann (London)	
<i>Rudolf Lábán</i>	91
G. Dienes	
<i>Réflexions sur la danse et la pantomime</i>	105
I. Vitányi	
<i>La danse et les arts conjoints dans la littérature esthétique</i>	117
G. Körtvélyes	
<i>Contribution à l'analyse de la chorégraphie de M. Gy. Harangozó pour «Le Mandarin merveilleux» de B. Bartók</i>	140
S. Berczik	
<i>L'éducation kinétique de l'enfant</i>	157
A. Knust (Essen-Werden)	
<i>La notation des nuances dans les danses des différents peuples</i>	165
E. Lugossy	
<i>Les éléments cinétiques et les motifs des danses populaires hongroises</i>	190
Gy. Martin et E. Pesovár	
<i>Une analyse structurale de la danse populaire hongroise (Schéma méthodologique)</i>	233

RECHERCHES

S. László-Bencsik	
<i>Souvenirs concernant la danse au temps de la République Hongroise Des Conseils</i>	255
S. Lukácsy	
<i>Une pédante opinion au sujet de l'ancienne danse hongroise</i>	262
L. Kiss	
<i>Sur nos mélodies populaires de style «Verbunk»</i>	294
A. Béres	
<i>Danses des bergers du Hortobágy. II.</i>	307
F. Pesovár	
<i>Maîtres de danse dans les village de la région de Szatmár</i>	331

SZÍNPADI TÁNC

A MAGYAR NÉPTÁNCMŰVÉSZET TIZENÖT ÉVE

Körtvélyes Géza

A magyar néptáncművészet teljes egészében felszabadulásunk hatására és eredményként keletkezett, fejlődött ki. Ahhoz azonban, hogy kialakulását, eredményeit és problémáit valóban megérthessük, legalábbis fel kell vázolnunk azokat a korábbi kezdeményezéseket, amelyekből ez a kibontakozás kisarjadt.

Nincs módunk arra, hogy itt behatóan foglalkozzunk mindazokkal a társadalmi-művészeti körülményekkel, amelyek vizsgálata a téma alaposabb tárgyalásához szükséges. Most pusztán a táncművészetben *belüli* előzményeket említjük meg, amennyi elengedhetetlenül szükséges a későbbiek megértéséhez.

A balettművészetben a harmincas évek közepére érik be és kap lehetőséget a Gyagilev együttes által kezdeményezett belső megújulás hatása és igénye Harangozó Gyula művészetében, amely modern szemléletű, nemzeti karakterű koreográfiák megalkotására irányul. Harangozó viszonya a magyar táncfolklórhoz azonban „másodlagos”: stilizáló-felhasználó jellegű, és nem alapszik tudományos igényű gyűjtésen. Inkább impulzusokat merít a nép és a folklór világából, mint táncnyelvi megújulást. A „nyelvi” eredmények a klasszikus balett viszonylag zárt formanyelvének megbontásában, felfrissítésében jelentkeznek. Drámai igényesség, táncosság, a pantomim táncos felhasználása, a népi és magyar műtáncok balettstilizálása jellemzi az egyszerre romantikus és realisztikus szemlélettel megformált paraszti témák feldolgozását. (*Csárdajelenet, Csizmás Jankó, Magyar ábrándok.*)

Akik a táncművészetben más, a balettől eltérő úton keresik a belső megújulást, az expresszivitás igényével mennek vissza az ősi-elemi mozgásformák rendszerbefoglalásának útján, általában elszakadnak minden hagyománytól és így nem juthatnak el a folklórhoz sem.

Az a néhány szakember, aki ebben az időben közvetlenül a folklorisztikus táncagyományhoz fordul, ezt a társadalmi megújulás igényével és szemszögéből teszi. A folklór színpadi interpretálásától politikai-esztétikai megújulást vár és az eredeti folklór lenyűgöző hatására számít. Ez a szemlélet nyomja rá bélyegét az alkotásokra, a színpadi feldolgozás stílusára is. A különbség közöttük az eltérő művészi koncepcióból fakad. Molnár István romantikusabb, elvontan misztikusabb alapokon áll, Muharay Elemér (aki maga nem koreográfus) Szabó Ivánnal, koreográfus munkatársával együtt a politikai progresszióval közvetlenebb viszonyban áll

és a néptáncsal, mint a nép erejét és vágyait kifejező folklór-értékkel óhajt hatni, romantikus transzponálás nélkül.

Szabó Iván elsősorban szobrászművész, aki szereti és érti a népművészetet s különösen a néptáncot, és ezt a művész szerkesztő-térialakító, egyszerűsége törekvő igényével, tehetségével és tudásával rendezi színpadra.

Molnár István eredetileg is táncművész, akia balettől expresszionista jellegű kísérleteken át jutott el a néptánchoz, mint a számára egyetlen adekvát kifejezési táncmódhoz, és általa óhajtja elősegíteni a nép társadalmi felemelkedését. Ragaszkodik az eredetihez és rádöbbsenteni akar — tehát sajátosan egyéni szemlélet ötvöződik itt a népi formákkal.

Melyek az eredményei e két művész alkotótevékenységének? Szabó Iván kitűnő érzékkel, plaszticitással rendezi színpadra az egyszerű néptáncokat, amelyek ily módon saját, egyszerűségükben gazdag formáikkal hatnak, — ahol pedig valamely Muharay-alkotta népi ballada, illetve mesejátékhoz koreografál, ott dramaturgiailag indokolt funkcióval állítja be a stilizált, de az eredeti jellegzetességeit megőrző néptáncbetéteket.

1. Budapest Együttes.

Molnár István: részlet a *Magyar Képeskönyv* c. szvitből



Molnár István sem foglalkozik kizárólag néptánc-koreográfiákkal: ő maga alkot mese- és balladajátékokat s emellett készít klasszikus tömörségű néptáncfeldolgozásokat, amelyek a felszabadulás után kifejlődő mozgalom alapvető műveivé válnak. Ugyanakkor kísérletezik Bartók- és Kodály-művek táncbeli megformálásával is, amelyeknél a népi tánc-hagyomány a művészi nyersanyag szerepét tölti be, és mivel ezen a fokon a formanyelv szükségszerűen bonyolultabb, mint az eredeti, továbbfejleszti azt, új művészi kifejezőmóddal kísérletezik.

E művészek munkája az akkori társadalmi körülmények között nem válhatott a hivatásos táncművészet egyenlőrangú partnerévé, hiszen csak amatőrök részvételére — igaz, lelkes és áldozatkész részvételére — támaszkodhatott. Egyrészt inkább afféle ellen-Bokréta szerepét töltötte be, másrészt kísérlet volt a zenében megvalósuló bartóki koncepció táncbeli megvalósítására, kezdetlegesebb körülmények között, előzmények nélkül, mellékvénynél törve utat, és elszakadva a táncművészet hazai „főut-vonalától”, a balettművészettől.

*

A felszabadulás után megváltozik az amatőrtevékenység szerepe, hatásköre és akusztikája. A megmozduló és kibontakozó népi politikai öntevékenység kulturális megfélelője az amatőr mozgalom és ebben a tánc mint néptánc kap helyet, — elsősorban Muharay—Szabó Iván, illetve Molnár István együtteseinek vezető szerepével. A progresszív politikai erők — szemben az egyéb (amatőr balett, mozgásművész, jazz-akrobatika) kísérletekkel — a néptánc mellé állnak és ebben nagy szerepe van az ittjárt szovjet néptánc-együttesek lenyűgöző hatásának. Ez válik alapjává a néptáncmozgalom hároméves, rohamos kifejlődésének, amely megteremti az előfeltételeket állami támogatásban részesülő hivatásos néptánc-együttes létesítéséhez.

A haladó politikai erők a néptáncot mint élő, mai művészetet és mint a múlt népi értékeinek hordozóját támogatják. A népművészet az évszázadokon át elnyomott nép vágyainak művészi megfogalmazása és mint haladó hagyomány részese a kialakuló új kultúrának, — ez a felfogás válik egyre határozottabban hivatalos állásfoglalássá és ezért kívánják egyre határozottabban, hogy a mozgalom tisztuljon meg a közelmúltból magával hozott romantikus szemlélettől, amely a táncokkal együtt, közvetítőiknek hatására ugyancsak elterjedt a műkedvelő csoportok között.

Ennek az igénynek hatására, ilyen helyzetben válik ketté a két alapvető irányzat is. Egy időre megszakad a Molnár-féle koreográfiai vonal hivatásossá fejlődése, viszont továbbjut Szabó Iván egyszerű, realiztikusabb színpadi tevékenysége, amely a NÉKOSZ együttesen keresztül alapozza és teremti meg az első hivatásos néptánc-keret, a Honvéd Művészegyüttes műsorának zömét.

A *Honvéd Együttes* 1949 tavaszán mutatkozik be, nagy sikerrel. Első műsorában helyet kap minden korábbi érték, amely a Muharay és a NÉKOSZ együttes keretében született meg. Önálló néptánc-kompozíciók, a *Magyar tájak* c. néptáncszvit, a múlt és a jelen élet témáiból merített cselekményes táncjátékok szerepelnek az együttes műsorán. A Szabó Iván koreográfiai

munkásságának köszönhető első műsorok jelentik az együttes kibontakozását és bizonyos értelemben virágkorát is. Ezekben az években (1949—1951) a hivatásos néptáncművészet úgyszólván minden későbbi témája és műfaja felbukkan már és színvonalasan valósul meg. A sokirányú, biztató indulást azonban nem követte a további években a várt mennyiségi és minőségi kibontakozás. Szabó Iván eltávoztával az együttes egységes koreográfiai stílusa megtörik, felaprózódik. A továbbiakban az együttes legfőbb ereje táncmódjában rejlik, szakmailag a legfelkészültebb, legszelbben táncoló néptáncos lesz belőle, — ami döntő mértékben Nádasi Marcella balettmester érdeme és ami teljes gazdagságában az Alekszandrov Együttes kompozícióinak kiváló tolmácsolásában mutatkozik meg. A fejlettebb technika igénye egyre határozottabban tudatosodik az együttes tagjaiban és egymást sűrűen váltó koreográfus-művészeti vezetőiben, akik általában érzik, hogy a technikai felkészültség most már többre kötelez. Az együttes táncosaiban pedig valamiféle viszolygás fejlődik ki a „primitív” magyar néptáncokkal szemben, ami a virtuóz szovjet katonakoreográfiák betanulásának és sikerének hatására még erősödik.

Fiatalkoreográfus-táncosai ugyan kísérleteznek technikásabb néptánc-kompozíciókkal és a katonaelet ábrázolásával is, de az akkor tőlük elvárt „katonaprofil” magyar útjára lényegében nem sikerül ráakadniuk. Ugyanakkor teljesen elmosódik korábbi, viszonylag egységes koreográfiai stílusalapjuk. Ami volt, azt kinőtték, helyébe új nem született, — külső és belső körülményeik közepette nem is születhetett. Lényegében ez jellemzi mindvégig az együttes fejlődését, 1956. évi feloszlatásáig, és ezután már nem beszélhetünk ugyanerről a tánckarról.

Az 1950—51-es évek nagy amatőr fellendülése a megújuló paraszti együttesek színpadi „néptánc-renchanszát” eredményezte. E tény hivatásos folytatásának tekinthető az 1950-ben megalakuló *Állami Népi Együttes* tánckarának munkája, Rábai Miklós vezetésével. Az együttes első műsorán születtek meg a magyar hivatásos néptáncművészet első hazai — és nemzetközi méreteken is elismert — klasszikus alkotásai: az *Üvegtánc*, *Pontozó*, *Este a fonóban* és *Ecseri lakodalmas*. Bennük a magyar néptánc-hagyomány a színpadi táncművészet fokára emelkedett és magas művészi értékű alkotásokkal gazdagította a magyar táncművészet egészét. Az együttes előadásai nagy hatást gyakorolnak a közönségre és a „néptáncirányú” ízlésének kifejlődésére.

Rábai Miklós kialakuló koreográfiai stílusa itt kap először teljes értékű megfogalmazást. Ez a stílus korábban a békéscsabai Batsányi együttes, majd a MEFESZ Központi Együttesben bontogatta szárnyait: jellemzője a fiatalos lendület, játékoság, ritmusgazdagság volt. Ezek a vonások a hivatásos feltételek között tovább gazdagodnak: a színpadi effektusok elsajátítása és alkalmazása, a koreográfiai szerkesztés kibontakozása terén. A „most végre megvalósíthatjuk vágyainkat” érzés és tudat nagy közvetlenséget és átélést biztosított a koreográfiáknak és előadásmódnak egyaránt. Idilli öröm és életvidámság áradt a számokból és az ÁNE tánckarának produkciói ilyen értelemben adekvát kifejezői lettek a népművészeti formákon keresztül a társadalom akkori érzelm- és hangulatvilágának.

Hasonló revelációs hatást váltott ki az 1951-ben megalakult *SZOT Együttes* első táncműsora, Molnár István alkotói hegemoniájának jegyében. A *Kapuvári verbunk és csárdás*, a *Dobozi páros* és legfőképpen a *Magyar képeskönyv* tovább gazdagította a magyar néptánc hagyomány művészi értékéről és gazdagságáról kialakult ünnepélyes képet. Molnár István alkotói tehetsége csodálatos virágokba szökkent és a magyar néptánc apotheozisát eredményezte. Robbanó erő és éteri tisztaság szélső pólusai között bontakozott ki ez a tartalom, a nép művészetének fenséges egyszerűségével. Az eredmény egyenes következménye volt és lehetett Molnár István alkotói tehetségének, hatalmas felkészültségének, alázatos és tiszteletteljes közeledésének a nép értékeihez és megnövekedő bizalmának az őt fontos művészi munkával megbízó népi hatalom iránt. Mindez együttesen hozta létre mindazt az értéket, amely a *SZOT Együttes* első műsorának sajátossága volt. A *Magyar képeskönyv* teljes színpompájában vonultatta fel a magyar táncetnikum sajátos színeképeit, a tájak és néptánc-típusok kaleidoszkópját, — anélkül, hogy ezekben a tánckompozíciókban

2. Néphadsereg Művészegyüttese.

Jelenet Sásdi László és Seregi László *Reggel a Táborban* c. koreográfiájából



nyoma lenne a korábbi romantikus attitűdnek. Ezek a számok az igényes művészet erejével és eszközeivel gyakoroltak és gyakorolnak ma is lenyűgöző hatást a nézőre a világ bármely táján.

Alig két év választja el a *Belügyminisztérium Együttesének* megalakulását az ÁNE-étől, és Vadasi Tibornak és táncosainak már három kialakuló és diadalmaskodó stílussal kell felvennie a versenyt, — anélkül, hogy kifejlett koreográfiai koncepcióra és együttesi hagyományra építhetnének. Ez az együttes, lényegében előzmények nélkül, 1952-ben lépett a porondra, illetve nem a megelőző amatőr rendőr- és ÁVH együttesek eredményeinek folytatására vállalkozott. A BM Együttesnél a kisebb létszámnak megfelelően a játékos, drámai-karakterizáló jellegű kamaraműfaj alakult ki, mint jellemző művészi profil és ez találkozott Vadasi Tibor koreográfusi tehetségének sajátosságaival. Vadasi felhasználta más táncművészeti ágak formakincsét is, bár alapvetően folklorisztikus karakterét megtartotta. Mindez azonban inkább csak tendenciákban mutatkozott és két év alatt nem juthatott el a teljes kibontakozáshoz.

*

Már közvetlenül az első, nagyhatású műsorok bemutatója után felvetődik a kérdés: merre tovább? — és ez a probléma az évek során egyre élesedik, megoldása sürgetőbbé válik. A választ parancsolóan követeli a közönségizlés fejlődése is, témában és műfajban egyaránt. Az igény: a néptáncgyüttesek haladjanak a múltból a jelen felé, a lírából a dráma felé, hogy teljesebb színpadi élményt tudjanak nyújtani.

Ezen igény kifejlődéséhez nagyban hozzájárult a néptánc lassú megszokottá válása, a néptáncsal való bizonyos fokú „túltelítődés” (ami két együttes feloszlatásához is vezetett), továbbá a magyar balettművészet 1950 és 1954 közötti lendületes megújulása és rohamos népszerűsödése. Az Operaház és az Erkel Színház megnövekedett közönsége egész estét betöltő mese- és történelmi balettekben gyönyörködhetett, és ez már önmagában véve felfokozta az igényt a hivatásos néptáncgyüttesek produkciói iránt is.

A probléma súlyát növelte az együtteseket fenntartó szervek és a hivatalos kultúrpolitikai vezetés műsorpolitikai igényeinek alakulása is: forduljanak a néptánc koreográfusai a mi életünk felé, ábrázolják azt különféle műfajokban és gazdagabb eszközökkel, lépjenek ki a falusi témakörből és művészi munkájukkal nyújtsanak közvetlenebb segítséget a szocializmus építésének ügyéhez.

A megoldás nehézségeit tovább bonyolította az akkortájt eléggé eluralkodó leegyszerűsítő, szubjektívizáló kérdésfelvetés, amely a bonyolultabb problémákkal nem a megfelelő, dialektikus szemlélet jegyében próbált megbirkózni. Ebből következett az egyes jelenségek merev abszolutizálása és egymással való szembeállítás. Rábai vagy Molnár stílusa a helyes? — líra vagy dráma kell? — ragaszkodjunk az eredetihez, vagy adjunk feldolgozásokat? — a Mojszejev vagy a Pjatnyickij Együttes útja követendő? — a hivatásos együttesek az amatőr mozgalom útmutatói vagy járjanak önálló művészi úton? — hogy csak a legpregnansabbakat emeljük ki közülük.



3. Állami Népi Együttes.
Rábai Miklós: *Kállai kettős*

Ilyen körülmények között vált minden együttesnek központi problémájává, a helyi adottságoktól függően, a továbblépés kérdése.

Újabb és újabb kísérletek, követelmények, programelkészítések és viták követték egymást, amelyek 1955-től kezdve az akkor megalakult Magyar Táncművészek Szövetsége keretében kaptak szakmai fórumot és a Táncművészet c. lapban a közönség elé is kerültek. A különböző elképzelések közül határozottságával, majd megvalósuló, konkrét eredményeivel Rábai Miklós koncepciója emelkedett ki. Rábainak megvolt a lehetősége is, hogy elképzeléseit — amelyek kialakulására feltétlenül hatással voltak a külföldi utak tapasztalatai — fokozatosan, lényegében külső és belső akadályok nélkül valósíthassa meg. Ugyanezen idő alatt a többi együttes rosszabb feltételek között küszködött a megoldással és mindegyikükre nézve kedvezőtlenül hatott a politikai és kultúrpolitikai élet akkori erőteljes, izgatott hullámmása.

A következőkben — anélkül, hogy kitérnénk az egyes együttesek nem jelentéktelen értékű kísérleteire — hadd foglalkozzunk röviden és egyedül

a fejlődés viszonylag zavartalan útján járó Állami Népi Együttes munkájával. Ma már azt mondhatjuk: az ÁNE ötévi felkészülés után látott hozzá, hogy megvalósítsa a továbbfejlődés lépcsőfokoként emelkedő folyamatát, amely felvezetett az 1960. április 4-én bemutatott *Hajnalodik* című táncjáték szintjére, az új élet ábrázolására irányuló tevékenység eddigi tetőpontjára.

Ez a fejlődés a néptáncszakmában közismertté vált Rábai-féle „lépcsőfok-elmélet” megvalósításának jegyében zajlott le. Az elmélet lényege az, hogy a táncmesejáték, táncballada és történelmi táncjáték lépcsőfokain át vezet el az út a mai élet dramatikus táncábrázolásához. A *Kisbojtár*, *Barcsai szeretője*, *Orbán és az ördög*, *Latinka ballada* és a *Hajnalodik* volt az út és úgy tűnik, hogy egyik lépés sem jöhetett volna létre az előző nélkül, viszont mindegyik át- és továbbvezetett a következőhöz. A megvalósuló gyakorlat tehát Rábai számára igazolta saját elmélete helyességét, mivel a mai élethez szemléletében és korközelségében is legközelebb álló felszabadulási téma eddigi legsikerültebb megoldásához vezetett.

Mi a lényege ezen lépcsőfokok egymástkiegészítő és továbbvivő eredményeinek? Nagyobbívú történet dramaturgiailag kidolgozott végigvitele, cselekményszerkesztés és jellemábrázolás, lírai és drámai szituációk táncos megoldása, humor és tragikum, szerelem és küzdelem megformálása, a szimbolikus megoldások kifejlődése, különféle táncelemek sikeres ötvözése és, ami különösen lényeges, a néptánc konvencionális formanyelvének sikeres felbontása és áttörése az ábrázolás és kifejezés szükségletei szerint, — a valóság művészi áttétele a táncszínpadra. — Ezek azok a momentumok, amelyek az alkotásokban kibontakoztak és összegeződtek.

Ezek az eredmények természetesen nem jelenthetik azt, hogy minden, az ábrázoláshoz szükséges mozzanat már teljesen készen áll. Az új témák megoldását igénylő formanyelv (amelyet természetesen nem lehet valami kész, zárt jelrendszernek tekinteni) még nem alakult ki, hanem *kialakulóban van*. Az eddigi művek művészi teljesség és adekvátság szempontjából sem teljesen egyenértékűek, egészükben illetve részleteikben. A kompozícióknak erőssége még inkább a tömegek mozgatása; az erőteljes, drámai színek hatásosabbak a finomabb líraiaknál, a férfihősök ábrázolása kiforrottabb a női hősökénél. A táncosok felkészültsége is továbbfejlesztendő, hogy a fokozódó feladatokat még sikeresebben oldhassák meg.

Az elmondottakkal kapcsolatban lényeges megjegyezni, hogy az ÁNE fejlődésének vonalát az ellenforradalom eseményei, szemléleti-szervezeti utóhatásai nem törték meg, csak legfeljebb késleltették kibontakozását. Ebből következik, hogy a *Kisbojtár*on kívül az összes többi táncjáték bemutatója 1957—60 közé esett (ugyanakkor közbeekelődtött 1955 és 59 közt több hosszú külföldi vendégszereplés), ami azt mutatja, hogy a fejlődés tempója tulajdonképpen gyorsnak és kielégítőnek mondható.

A többi együttes életében ez idő alatt jelentős változások történtek. Az 1955-ben megszűnt SZOT Együttes utódjaként csak 1956-ban alakult meg a kislétszámú Budapest Együttes. Ez az együttes azóta zömében a korábbi SZOT Együttes repertoár-számaival járja hazánkat és a külföldet és még ilyen körülmények között is volt ereje ahhoz, hogy 1958 végén egy teljesen új, főleg táncjelenetekből álló műsort mutasson be. — A Nép-



4. Állami Népi Együttes. Rábai Miklós: jelenet a *Latinka* balladából



5. Állami Népi Együttes.

Rábai Miklós: jelenet a *Hajnalodik* c. táncdrámából

hadserég Művészegyüttesének tánckara 1957 óta — Vadasi Tibor vezetésével — kisebb létszámmal és majdnem teljesen új tagsággal a korábbi Vadasi és Honvéd Együttes-i számokkal szerepel, — önálló új kísérletekre ilyen körülmények között kevésbé futhatott erejükből. — Újonnan alakult és csak szervezetiileg tekinthető az 1955-ben megszűnt BM Együttes utódjának a Belügyminisztériumhoz tartozó Duna Együttes — koreográfusa Náfrádi László —, amely elsősorban friss, kísérletező kedvével tűnik fel: rövid két év alatt három egyfelvonásos táncjátékot mutattak be (irodalmi, népmesei és munkásmozgalmi témával) és legutóbb ez év tavaszán a mai élet szatirikus táncképeivel jelentkeztek.

Az összkép tehát évek távlatában biztató és további kibontakozást ígér. Ez főleg akkor következhet be zavartalanul, ha a munkakörülmények stabilizálódását nyomonköveti a bátor kísérletező kedv, ha oktan aggályoskodás nem nehezíti meg a témái és nyelvi újító kezdeményezéseket. A koreográfusok a néptáncművészet stiláris és műfaji sajátosságainak alapján léphetnek tovább, és munkájukban alkotó módon használhatják fel más táncművészeti ágak vívmányait is. Ugyanakkor helyesnek látszik, ha a kísérletezés mellett továbbra is merítenek a folklórból, hiszen a magyar

néptánc hagyomány még számtalan kincset rejt magában, amelyek feltárásával és feldolgozásával gazdagíthatják nemzeti táncművészetünket.

*

Tizenöt év fejlődését tekintettük át vázlatosan és csak a legfontosabbnak vélt mozzanatokot említettük meg. Felszabadulásunk 15. évfordulóját néptáncművészetünkben nem értékelhetjük belső fejlődési szakasz lezáródásának. Az egész művészeti ág évek óta erjedésben él, de máris számos új eredménnyel büszkélkedhet. A 15 éves fejlődésről azonban elmondhatjuk, hogy a magyar tánc kultúra történetében korszakalkotó volt. Hazánkban egy új, erőteljes, önálló táncművészeti ág keletkezett, amely nagy hatással van a többi táncművészeti ág fejlődésére is, amely kiszélesítette a táncművészet hazai közönségét, megismertette és megszerettette néptáncaink világát egész népünkkel, de bátran mondhatjuk, a nagyvilággal is. Néptáncművészetünk a felszabadult, magára talált magyar nép alkotóerejét és megújulását tanúsítja.

Budapest, 1960. március

QUINZE ANNÉES DE DANSE ARTISTIQUE POPULAIRE HONGROISE

G. Körtvélyes

Après avoir brièvement brossé le tableau de la période précédant la Libération, l'auteur analyse l'évolution de la danse artistique populaire hongroise au cours de ces quinze dernières années. Conformément aux activités culturelles spontanées se manifestant, à une échelle toujours plus large, grâce à la politique populaire, la danse s'impose au sein de l'amateurisme artistique en tant que danse folklorique, populaire; ce mouvement est encouragé, en premier lieu, par les représentations des ensembles de M. E. Muharay et M. I. Szabó, ainsi que de M. I. Molnár; puis, c'est l'exemple et l'instigation des groupes folkloriques soviétiques se présentant à Budapest qui accélèrent l'essor du mouvement de danse populaire en Hongrie.

C'est avec les compositions de M. I. Szabó que l'Ensemble de l'Armée «Honvéd» débuta en 1949; en 1950, ce fut le tour de l'Ensemble Populaire de l'État Hongrois sous la conduite de M. M. Rábai et, en 1951 de l'Ensemble des Syndicats dont le chorégraphe était M. I. Molnár. L'Ensemble du Ministère de l'Intérieur fut fondé en 1952 avec M. T. Vadasi comme chorégraphe.

Dès les premiers programmes à profondes répercussions dans l'opinion publique la question était posée: quelle voie suivre? La large audience de la danse populaire et l'épanouissement, entre 1950 et 1954, du ballet hongrois développèrent le goût pour les manifestations scéniques plus parfaites. Le public exigeait que les ensembles professionnels passassent de la représentation des thèmes paysans à l'expression artistique de toutes les faces de l'édification socialiste. D'autres problèmes attendaient également leur solution; par exemple: est-ce le style de M. Rábai ou bien celui de M. Molnár qui représente la route de l'avenir? doit-on porter sur scène des adaptations chorégraphiques ou se contenter de danses folkloriques originales? donc: est-ce la route de Moïsséiev ou celle de Piatnitski qui sera la meilleure? etc.

Des différentes conceptions ce fut celle de M. Rábai qui se distingua le plus persuasivement, dans une notable mesure étayée par l'indéniable succès de ses tour-

nées à l'étranger et par le fait que M. Rábai eut la possibilité de réaliser une à une ses idées sans avoir à souffrir d'entraves internes ou externes. Après cinq années de patient labeur ce chorégraphe a atteint le haut niveau de sa composition *Vers l'Aube* présentée le 4 avril 1960, sommet actuel de sa tendance à refléter et exprimer la vie nouvelle en Hongrie.

Cette évolution eut pour cadre le plein accomplissement de la théorie dite graduelle de M. Rábai; selon cette théorie la voie à l'expression chorégraphique et dramatique de notre vie contemporaine mène par les degrés suivants: contes et féeries chorégraphiques, ballades chorégraphiques et ballets historiques.

Entre temps, de notables changements sont survenus dans la vie des autres ensembles mentionnés: en 1955 l'Ensemble des Syndicats cessa ses activités et ce ne fut qu'en 1956 que l'Ensemble «Budapest», à effectifs réduits, fut fondé. Depuis 1957 l'Ensemble Artistique de l'Armée Populaire Hongroise est dirigé par M. Vadasi, tandis que le chorégraphe de l'Ensemble «Danube» est M. L. Náfrádi.

Le quinzième anniversaire de la libération nationale hongroise ne clôt certainement pas cette phase de la danse artistique hongroise; au contraire elle continue grâce à un essor accru. Le développement réalisé en quinze années par l'art chorégraphique hongrois fera, sans conteste, date; cette époque a vu naître et s'épanouir en pleine force une nouvelle branche autonome de l'art chorégraphique en Hongrie, l'art de la danse populaire.

ILLUSTRATIONS

1. L'Ensemble de Budapest. I. Molnár: *Album d'Images*
2. L'Ensemble de l'Armée «Honvéd». L. Sádsi et L. Seregi: *Le Matin au Camp*
3. L'Ensemble Populaire Hongrois. M. Rábai: *Danse en Couples de Kálló*
4. L'Ensemble Populaire Hongrois. M. Rábai: *La Ballade de Latinka*
5. L'Ensemble Populaire Hongrois. M. Rábai: *Vers l'Aube*

A SZOVJET BALETT

*Marietta Frangopulo**

Szovjetunió egyik legkedveltebb és legfejlettebb művészete a balett. Az SzSzkSzS jogosan lehet büszke balettszínházára, amely már régen nagy hírnévre tett szert nemcsak odahaza, hanem messze a határokon túl is. „Az oroszok természetében van a tánc, mi született táncosok vagyunk, mint ahogy az olaszok született énekesek” — mondotta Anna Pavlova.

Az orosz nép elvitathatatlan rátermettsége mellett azonban nem szabad megfeledkeznünk az orosz balett virágzásának második okáról is: az alapos orosz szakképzésről.

A Pétervárott 1738-ban alapított balettiskola nevelte ki később a híres orosz balerinákat, táncosokat, pedagógusokat és balettmestereket. A cári udvarnokok gyermekei voltak első növendékei és egyben az udvari balettszínház első művészei.

A cári udvar mintájára a földbirtokosok is kezdtek kastélyaikban zenekarokat és balettcsoportokat alakítani, mégpedig jobbágyokból. Az udvari balett repertoárjában anakreoni, mesebeli és mondai témák szerepeltek.

A fejlődés folyamán a balett jellemzője a klasszikus tánc lett, amelyet a balerina lábujjhegyen lejtett kecses, néha-néha mesterkéltné modorban. A férfi, amellet, hogy tánca forgásokból, ugrásokból állott, a balerina partnere volt. A karaktertánc leginkább a divertissement-okhoz tartozott és az igazi népi forrásoktól igen messze volt. A táncon kívül a pantomim arcimimikával, gesztikulálással tette a balett tartalmát érthetővé.

A táncban logikusan kibontakozó tartalom rendezői színrevitele csak a századfordulótól datálódik.

A XIX. sz. első felében I. Leszgorov, K. Didelot, A. Gluskovszkij és J. Perrot balettmesterek kezdték témáikat A. Puskin, W. Shakespeare, V. Hugo, P. Jersova műveiből meríteni, ami a cselekmény dramatizálását és eszmeiségét tette szükségessé. Je. Koloszova, A. Isztomina, Je. Tyele-seva az érzések és átélések nyelvét szolgáltatta meg a balettszínpadon.

A XIX. században az irodalmi korifeusokkal együtt megjelent az orosz művészetben az új zene is. Az orosz zeneszerzők, szimfónia-írók, mint M. Glinka, aki operáiban (*Iván Szuszanyin*, *Ruszlán és Ludmilla*) a táncnak pompás jeleneteket szentelt, vagy mint A. Borogyin, akinek *Poloveci táncaiban* (*Igor herceg*) féktelen erejű, dallamos, táncos ritmusok

* E tanulmányt a szerző a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.



I. G. Ulanova
a *Vörös pipacs*
Tao-Hoa
szerepében

szólaltak meg, vagy P. Csajkovszkij, aki három művel (*A hattyúk tava*, *Csipkerózsika* és *Diótörő*) gazdagította az orosz balettszínpadot.

A szimfonikus zene vonzó dallamai, intenzív érzelmi tényezői fokozott kifejező értéket vittek a balettalkotásokba.

Csajkovszkij után más kiváló orosz és szovjet zeneszerzők is a balett felé fordultak. Ezek közé tartoznak: A. Glazunov, N. Cserepnin, I. Sztravinszkij, Sz. Prokofjev, D. Sosztakovics, A. Hacsaturjan és még mások.

Moszkva és Pétervár balettiskolái, vagy ahogy azokat Október előtt nevezték, a cári balettiskolák (amelyekben drámai szakosztály is volt) a századfordulón sok kiváló balett-táncosnőt, táncost és balettmestert neveltek: A. Pavlovát, T. Karszavinát, Je. Gelcert, A. Baranovát, O. Preobrazsenszkaját, A. Gorszkijt, M. Fokint, A. Bolmot, V. Nizsinszkijt, Je. Lju-



2. I. Anyiszimova
a *Párizs lángjaiban*

komot és másokat. Ebben az időszakban öltött az orosz iskola végleges formát és dolgozott ki határozott anyagot.

Két és fél évszázad alkotásai gazdagították a szovjet balett kincsesházát, azt a szovjet balettet, amelynek munkája ma elismerten magasan áll Európa, Amerika országainak és más országok táncművészete felett.

*

A szovjet nép, amely a Nagy Októberi Szocialista Forradalomban földjének gazdája lett, gondosan megőrizte kultúrájában a múlt klasszikus balettjét, mint az orosz művészet egyik értékes fejezetét, és olyan művészetté fejlesztette azt, amelynek „formája nemzeti, tartalma szocialista”: a balettművészet így a nép tulajdonává lett.

„Művészetet a tömegeknek. A művészet a népé”, — mondotta Lenin, és ezzel meghatározta a szocialista művészet útját és feladatát.

A szovjet nép előtt megnyíltak a zeneszínházak és művészeti iskolák kapui. A volt cári színházak állami színházakká lettek. Az iskolákba szovjet gyerekek jártak. A volt cári színházak aranyozott termei új nézőknek nyitották meg kapuikat. „Ez a néző rendkívül színházkedvelőnek bizonyult: nem melleleg jött a színházba, hanem remegve és valami fontosat várva, amelyet még nem látott. A színész iránt valami megilletődött érzéssel viseltetett.”¹

A repertoár a színházakban bizonyos ideig a régi maradt, de az új realiztikus művészet megteremtésének kérdése hamarosan megoldást követelt. Fáradhatatlan keresések kora volt ez. Csak úgy forrt a munka! Sok mindent kellett átértékelni és új szemszögből tanulmányozni. Ez a balettenéhez kötött művészetben annál nehezebb volt, minél realiztikusabb és minél felelősségteljesebb volt a téma. Moszkva és Leningrád két balettszínházának és iskolájának intenzív alkotó élete állott e keresések és átszervezések középpontjában, s ezek tapasztalataiból születtek később a vidéki színházak és iskolák. Az idősebb korosztály első balettmesterei, akik a szovjet balett megteremtésével a munkát megkezdték, a következők voltak: A. Gorszkij, F. Lopuhov, K. Golejzovszkij, V. Tyihomirov, L. Lascilin, A. Csekrigin, L. Leontyev, N. Rjabcev; zeneszerzők: K. Korcsmarev, V. Desovov, R. Glier és mások. Sok mindent megújítottak máris az első évtizedben: ami formális volt és hamis, az természetes halállal múlt ki. A *Mir Iskusztva* álláspontjánál a — „Művészet a művészetért” — visszhangjai azonban még mindig ott rezegtek a kísérleti jellegű előadásokban is. A Párt és a Kormány gondosan és türelmesen nevelte át a régi szakembereket és a szovjet ideológia fiatal hordozóit. Az új néző a szovjet előadásokat türelmetlenül várta. Ezekben az intenzív és megfeszített keresésekben, nem szabad elhallgatni a nagy balettmester, F. Lopuhov bátor próbálkozásait. Lopuhov az új nézőhöz komoly, felelősségteljes mértékletességgel közeledett, és az ő keresései fokozatosan szélesítették ki a balettszínház kereteit. A sikertelen előadások után Lopuhov 1927-ben színrehozta a *Jóbbágybalerinát*. K. Korcsmarev zenéjére, V. Suko festő-

¹ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве* (Életem a művészetben). 665. old.

művész díszleteivel. A mű a színésznő tragédiáját mutatja be a jobbágyság viszonyai között. Leleplező jellegű és erőteljes alkotás a maga szociális beállítottságában és kifejezőteljességében. Dusenykát — így hívják Jekatyerina jobbágyszínésznőjét — a kiváló szovjet balerina, M. Szemjonova alakította nagy átérzéssel, orosz melegséggel és őszinteséggel.

A balettbe orosz népi táncokat iktattak be, mint a *bicsok* és a *ruszskije horovodi*. Elsőízben láttuk a színpadon az olasz iskola sajátos modorát (*Avdotya Olaszországban*). Ez a balett vált A. Adan és A. Rubinstein *Katyerinájának* mintaképévé, amelyet L. Lavrovskij balettmester 10 évvel Lopuhov *Jobbágybalerinája* után alkotott. *Katyerina* hősei szintén jobbágyok, és sorsuk hasonlít az előző balett hőseinek sorsához. Katyerina szerepében különösen kifejező volt A. Seleszt, aki még az iskolapadban (*Katyerina* volt a Leningrádi Koreográfiai Intézet vizsgadarabja) megmutatta drámai tehetségének erejét, amely azután a színpadon fejlődött ki.

A *Jobbágybalerina* után Lopuhov a *GATOB*² színpadán még egy új és eredeti balettet hozott színre E. Grieg *Solveigjére*, a *Jégszűzet*. A norvég országában a *Jobbágybalerina* orosz népművészetével ellentétben mutatja be a norvég folklórt, szertartásos és tréfás népi táncokkal. A *Jégszűz*ben soha nem látott duettfogások szerepeltek, a klasszika kánoni pózai sajátos akrobatikus attitűdöknek adtak helyt. Természetesen sok minden nehéznek és szokatlannak tűnt és külön tréninget igényelt. E. Grieg dallamos népi zenéje, az új eredeti koreográfiai forma, A. Golovin festőművész díszletei hozzájárultak az előadás sikeréhez.

A népi tánc fokozatosan tért hódított nemcsak az akadémiai színpadokon, hanem filmszínházakban is, ahol a filmelőadás után maguk a színészek is szerepeltek. Ez igen elterjedt dolog volt abban az időben, még az egész estét betöltő önálló műsorokban is. A népi táncnak ilyen első propagandistái voltak: Je. Lopuhova és A. Orlov művészek. „Rjazani, orosz, városi és gyári táncok” eredeti kosztümökben voltak első hírnökei Moszkvában a néptánc jövőjének, és ilyen formában a 30-as években, sőt később is népszerűek voltak.

A korszerű téma színrehozásáért folyó megfeszített harc P. Gliera *Vörös pipacsával*³ nyert betetőzést 1927-ben. A *Vörös pipacs* első színrehozói V. Tyihomirov, L. Lascilin és M. Kurilko festőművész, akik ugyanúgy mint a zeneszerző a zenében, felhasználták a táncban és a rendezésben az ősi és a mai Kína kultúráját. A *Vörös pipacs* bemutatja a kínai nép felszabadulása előtti harcát a függetlenségért. Gliera zenéjében elsőízben hangzott fel az Internacionálé és a *Jablocsko* (Almácska) vörösflottai dal témája, megszólaltak benne a kínai nép eredeti dallamai is. Glier partitúráját Je. Gelcer kiváló moszkvai balerinának, Tao-Hoa első alakítójának ajánlotta. A balett két világot mutat be: a szabad szovjet államot és a kizsákmányolt Kínát a szerencsétlen színésznővel, Tao-Hoával, aki ellenséges golyótól pusztul el. A haldokló Tao-Hoa átnyújtja a körülálló gyermekeknek a piros virágot, a szabadság szimbolumát, amelyet egy szovjet száza-

² Государственный академический театр оперы и балета (Állami Akadémiai Opera és Balettszínház). Leningrád.

³ A *Vörös pipacs*ot első ízben a moszkvai Nagyszínházban adták elő.



3. A *Párizs lángjai* első felvonása

dostól kapott ajándékba. „Gyönyörű, már szovjet alkotás”, — mondotta erről a balettről M. I. Kalinin.⁴

1932-ben, a SzKP Központi Bizottsága 23-ról kelt „az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről” szóló rendelete szellemében B. Aszafjev zeneszerző V. Vajnonen balettmesterrel és V. Dmitriev festő-művésszel új műfajt teremtett — a francia burzsoá forradalom korszakának kortörténetét illusztráló *Párizs lángjai* c. balettel, F. Grassz *Marseille-iek*⁵ c. művének zenéjére. A *Vörös pipacshoz* hasonlóan a *Párizs lángjaiban* is a forradalmi nép volt a főszereplő. A táncban megjelent a népi elemekkel gazdagodott klasszikus stílus, amely a balettben azelőtt nem létezett. A balerina puha, kecses és kissé mesterkélt lépéseit határozott toppantások, élénk kézmozdulatok váltották fel. A táncosnő csípőre tett kézzel, vagy a hagyományos tűtű fölé felvett parasztszoknyáját fogva inkább improvizált, mint az előre betanított klasszikus variációt táncolta. A férfiszereplő tánca is szabadabb, realiztikusabb lett. A hagyományos kosztüm átengedte helyét a sansculotte öltözetnek, a virággal vagy szalaggal feldíszített pásztorbotocska pedig a fegyvernek, amely királyi rezidencia ablakaira iránul. Az új, realiztikus és szabad mozgású tánc a szólisták és a balettkar mozdulataiban testesült meg — a kígyózó farandole füzértáncáiban, a tüzes carmagnole-ban, az ünnepélyes *Marseillaise*-ben, amely esküként hangzott (a balettbe bevezették a kórust). XVI. Lajos palotájában az

⁴ M. И. Калинин: Молодая Гвардия (Ifjú Gárda) Gyűjteményben. 1940, 8. old.

⁵ A *Párizs lángjai* bemutatója a GATOB-ban 1932-ben, a moszkvai Nagyszínházban pedig 1933-ban volt.

udvarhölgyek lassú ünnepélyességgel lépkedtek orgona hangjaira. Aszafjev felhasználta Grétry, Méhul, Lully és más zeneszerzők eredeti motívumait.

A *Vörös pipacs* és a *Párizs lángjai* keletkezésének időszakában a moszkvai és leningrádi állami koreográfiai intézetekből új fiatal művészek kerültek ki, mint M. Szemjonova, A. Jermolajev, O. Jordan, N. Anyiszimova, M. Dudko, L. Jakobszon, N. Sztukolkina, R. Zaharov, L. Lavrovskij, M. Mihajlov, G. Ulanova, T. Vecseszlóva, N. Dugyinszkaja, F. Balabina, K. Szergejev, V. Csabukiani, A. Messzerer, M. Gabovics, O. Lapesinszkaja és mások.

A fiatal balett-táncosok lettek az új színház alapvető tényezői.

A 30-as évek a szovjet művészet fellendülésének időszaka. A testvéri köztársaságokban felvirágzó népi tánc kultúráról tanúskodtak a nemzeti művészetek Moszkvában évente rendezett dekádjai. A néptánc csoportos és egyéni formáit I. Mojszejev és K. Golejzovszkij balettmesterek az összuniói tornaünnepélyeken mutatták be. Ezekben az években a koreográfiai intézetek kereteit kibővítik. Nemzetiségi szakosztályok nyílnak, ahol a

4. M. M. Pliszeckaja
mint Zaréma
a *Bahcsiszeráji*
szökökútban



szövetséges köztársaságokból a nagyobb koreográfiai oktató központokba irányított gyermekek kapnak kiképzést.

A növendékek nevelésének, oktatásának kérdései különös állhatatossággal hangzanak fel a Leningrádi Koreográfiai Intézet falai között, amely ekkor 200. évfordulója megünneplésére készül. Ezekben az években új tankönyv jelenik meg: A. Ja. Vaganova: *A klasszikus tánc alapjai*,* amely idővel nemcsak a Szovjetunióban, hanem külföldön is a pedagógusok nélkülözhetetlen vezérfonalává vált. Egész sor idegen nyelvre fordították le, és több kiadást ért meg. Nem maradt el a népi jellegű tánc összefoglaló tárgyalása sem. A. Sirjajev, A. Bocsarov és A. Lopuhov pedagógusok kiadták *A karaktertánc alapjai*** című művüket. Ezek voltak az első tudományosan megalapozott művek a koreográfia területén Október után. A szovjet iskola pedagógusai között különösen nagy szerepe van Vaganovának, aki légies könnyedségű klasszikus táncművésznőből Október után vált pedagógussá, megkapta a professzori címet és sok kiváló szovjet balerinát képzett ki. Kidolgozta az oktatás harmonikus rendszerét, felhasználva az olasz és francia iskolák tapasztalatait az orosz balettiskola tudományos oktatásának megalapozására. Tankönyvének bevezető szavaiban Vaganova azt írta: „Mi gondosan megőrizzük a klasszikus táncot, bár azt hiszem, azok, akik azt nálunk meghonosították: Didelot, Taglioni apa, Perrot, ha sírjukból felkelnének, ma nem ismernének rá saját gyermekükre. Az idő megteszi a magáét, minden tökéletesedik.” . . . „Ma az ilyen rohamos előretörés elkerülhetetlen, az élet tempója hajt bennünket előre.”

A balett dramaturgiájának kérdései különös helyet kaptak a szovjet balett fejlődésével kapcsolatos alkotó vitákban. M. Kurilko, V. Dmitrijev, N. Volkov, Ju. Szlonyimszikij, P. Abolimov és más szövegírók sokat tettek ezen a téren. A gyakorlat megmutatta, hogy a legjobb balettek az irodalmi témákból születnek, legyen az hazai, vagy külföldi klasszikustól való.

R. V. Zaharov volt az első, aki Október után elkezdte Puskin műveit táncra alkalmazni. 1934-ben a *GATOB* színpadán Leningrádban színrehozta a *Bahcsiszeráji szökökút*at Aszafjev zenéjére.⁶ V. M. Hodaszevics rendezése merőben új szint hozott a balettszínpadra. Lemondva a 32 fouetté virtuozításáról és más technikai nehézségekről, az akkori balettmesterek a tánc formanyelvéből csak azokat a mozdulatokat válogatták ki, amelyek segítségével, mint ahogy gondolták, az érzéseket ki lehet fejezni és a hősök jellemét megjeleníteni. Ilyenek voltak az „arabeszkek”, amelyekben a test mintegy a térbeli előrehaladás felé vonzódik, a lebegő testű „atti-tüdök”, a piruettek, ugrások, kombinációk a lábujjhegyen, amelyek a testnek mindig könnyedséget és légiességet kölcsönöznek, és összekapcsolják a különböző mozdulatokat. Idővel kiderült, hogy a klasszikus tánc formanyelvének korlátozása bizonyos egyhangúsághoz vezet, de a 30-as években a *Bahcsiszeráji szökökút* a rendezés újdonságával, Puskin költői megjelenítésével felkavarta a színházi világot. A *Bahcsiszeráji szökökút*ban

* 1934-ben (*A szerk.*).

** A. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров, *Основы характерного танца*. Moskva 1939. Ju. Szlonyimszikij bevezető tanulmányával (*A szerk.*).

⁶ A *Bahcsiszeráji szökökút*at a moszkvai Nagyszínházban 1936-ban ismét bemutatták.

5. A Bahcsiszeráji
szökőkút harmadik
felvonása



a pas de deux fontos helyet foglal el, mint a szereplő személyek sajátos dialógusa. A pantomim területén a konvencionális taglejtést felváltották a kifejező értékű mozdulatok, amelyeknél nem volt többé szükség a ffordorlatos gesztikulációk megfejtésére. A dráma rendezői: Sz. E. Radlov, V. N. Szolovjev, N. V. Petrov, E. I. Kaplan és mások a balettben alkalmazták a *MHAT** nagy tanítóinak: K. Sz. Sztaniszlavszkijnak és V. I. Nyemirovics-Dancsnónak rendszerét. Könyvében az ő gondolataik nyomán írja R. Zaharov** a *Bahcsiszeráji szökökút* színrehozásával kapcsolatosan: „Mit akart mondani a nagy költő ezzel a művel? A válasz megadásában segítségemre volt V. G. Belinszkij, aki a poéma eszméjét eképpen formulázta meg: Egy vad lélek újjászületése egy nagy szerelem érzésén keresztül: magasztos és mélységes gondolat.” A dallamos és táncos zene elején és végén A. Gurilev románcának *A bahcsiszeráji palota szökökútjának* melódiája szól. Az első előadáson G. Ulanova játszotta Máriát, O. Jordan Zarémát, M. Dudko Girejt, K. Szergejev Vaclavot és A. Lopuhov Nuralit. A tehetséges Zaharov balettje az idősebb nemzedék mestereinek alkotásaiból merített gyakorlati tapasztalatok megvalósítása volt.

A klasszikus művek felhasználása mellett megvolt a törekvés a korszerűség, a jelennek színpadi bemutatására is. 1938-ban a *GATOB*-ban mutatta be V. Csabukiani balettmester, N. Petrov rendező és Sz. Virszaladze diszlettervező A. Balancsivadze a *Hegyek mélyén**** című, hősi romantikával és költői szépségekkel teli új nemzeti balettjét. Sajátosan táncos balett ez, amelyben Csabukiani mint gazdag fantáziájú balettmester mutatkozott be, aki nagyszerűen ért a klasszikus és a népi tánc legkülönbözőbb válfajainak színreviteléhez és harmonikus összhangba hozásához. A felkelés vezetőjének, Dzsardzának alakját Szamton alakította, akinek repülésszerű ugrásait N. Volkov lebegő sashoz hasonlította: mintha Csabukiani az imént ugrott volna le egy tüzes paripáról, de máris újra rápattant. A népi táncok, akár a klasszikus is, Csabukiani alkotásaiban teljesen új csengést kaptak és szervesen illeszkedtek bele az előadás dramaturgiájába. Így, Adzsaro guriai tánc, a *Horumi* (a nép meg nem haló erejének tánca) adja az előadás vezéreszméjét. A *Horumin* kívül Csabukiani újraalkotta a kétszintes körtáncokat, *Perhuli (Zemkrello)*, amelyekben a férfiak kézenfogva a bajtársak vállaira állnak, mint az ókori Grúzia testnevelési és katonai népi játékaiban. De az előadás alaptéchnikája a klasszikus tánc volt, amelyet a nemzeti tánc sajátosságai díszítettek. Érdekeseen mutatkozott ez meg a kéz mozdulataiban.

1939-ben a szovjet balett még egy előadással gazdagodott. V. Csabukiani megalkotta a *Laurenciát* A. Krejna zenéjére, Lope de Vega *Fuenteovejuna* c. művének motívumaira. Itt újra felhangzik Spanyolország harcoló népének szava és újból, mint a *Hegyek mélyén* c. balettben, változatos és szín pompás táncokkal találkozunk. A mozdulatok időnként szigorúak, ütemesek és élesek, időnként könnyedek és puhák. A duett-tánc óriási

* Московский художественный академический театр (Moszkvai Akadémiai Művészszínház). Moszkva (A szerk.).

** Искусство балетмейстера (A balettmester művészete). Moszkva 1954. (A szerk.)

*** Сердце роп (A szerk.).



6. G. Ulanova a *Rómeó és Júliában*

kifejezőképességig jutott. Sok mindent képletesen fejeztek ki: a Komandor katonáinak szórakozásául odadobott parasztlányka, Jacinta hurokba került madárként röpköd táncában egyik kínzójától a másikhoz, s az inkvizíció áldozatára emlékeztet, akit keresztbe rakott lándzsákon visznek a vesztőhelyre. Az utolsó felvonásban Csabukiani *Hősi tánc* címmel figyelemre méltót alkotott, a nép haragjának táncát, amelyben a nép Komandor rezidenciájának megostromlására indul.

Laurencia és Frondoso első kiváló alakítói: N. Dugyinszkaja és V. Csabukiani. Virszaladze festőművész élénk színpompájú díszleteket és könnyű kosztümöket tervezett, amelyekben zavartalanul lehetett táncolni a spanyol motívumokkal telt élénk zenére. Ugyancsak az ő vázlatai után készültek a jelmezek. A balettkosztüm megtervezésének kérdése nem volt egyszerű feladat. Sokat segített a kényelmes, könnyű, a mozgást nem akadályozó kosztüm, amelyben néha csak egy kis részlet, célzás utalt rendeltetésére. Szövetzubbonyban, vagy gimnasztjorkában táncolni nehéz, szinte lehetetlen. A táncos szerszáma a teste. Azzal „énekli el” táncát és annak maximálisan szabadnak kell lennie. Az ismert szovjet operai dirigens, A. M. Pazovszkij azt mondta az énekeseknek: „ÉnekeljeteK úgy, ahogy Ulanova táncol az ő bel-canto kultúrájával.”

*

1940-ben Sz. Sz. Prokofjev, L. M. Lavrovskij balettmester és P. V. Viljamsz festőművész színrehozta a szovjet balett egyik remekművét, a *Rómeó és Júliát* Shakespeare után. A *GATOB* színpadán játszották először.

„Berlioz és Csajkovszkij után, akik erre a témára kiváló, eredeti műveket alkottak, nehezen volt elképzelhető a téma újszerű, erőteljes szimfonikus feldolgozása. Prokofjevnek azonban sikerült.”⁷ A *Rómeó és Júlia* megmutatta, hogy a nagy klasszikusok művei zenébe és koreográfiába is átültethetők. A nézők széles tömegei, a balett és dráma korifeusai igazi remekművet látnak benne.

Ju. M. Jurjev drámai színész a *Tyeatr* c. folyóiratban így írt: „Igen bátor, vakmerő lépés ez, amelyet lényegében a szovjet balett fiataljai tettek meg, akik hallatlan erővel tudták alakítani Júliát, Rómeót, Tibaldot és Merkuciót. Meg kell jegyezmem, hogy a balett legjobb jeleneteiben a színészeknek sikerült az alakokat és jellemeket azzal a kifejező erővel ábrázolni, amely már a drámai színpad sajátja.” A hősök lelki alkata az előadás folyamán felvonásról felvonásra formálódott...

Júlia mint kislány mutatkozik be, aki pajkosan játszik a dadájával, párnákat dobálva, térdére felugrálva. Azután látjuk Júliát, a fiatal lányt, amint Rómeóval találkozik. És végül Júlia — asszony, aki a szerelem nevében mindenre kész. A *Rómeó és Júliában* újból megmutatkoztak az átható és mély tartalmú új tánc jellemvonásai. Különösen kifejezőteljesek a kettősök, amelyek már nem a régi balettek konvencionális pas de deux-iből álltak, úgy mint: variációk és coda. A korszerű duettekben ezt a formát

⁷ В. М. Богданов-Березовский, *Творчество С. С. Прокофьева и его балет «Ромео и Джульетта»* (Sz. Sz. Prokofjev művészete és „Rómeó és Júlia” c. balettje). *GATOB* kiadás, Leningrád 1940, 191. old.

az adagio és allegro szélesebb alkalmazása váltotta fel. Míg ezelőtt a pas de deux-ben a főszerep a balerináé volt (pl. *Hattyúk tava*, *Csípkerózsika*, *Rajmonda*) és a partner csak támogatta és emelte, addig a korszerű balettben mindkét partner szerepe lényegében egyenlő. A *Rómeó és Júliában*, ugyanúgy mint P. Viljamsz dekorációi és kosztümjei, a tánc telítve van a renaissance festőiségével.

A néptánc benne színpadyszerű és változatos. Az egész baletten keresztül vörös fonalként húzódnak a harci jelenetek, kezdve attól a pillanattól, amikor a Montecchik és Capuletek és szolgálók ősi kardokkal összeecsapnak, egész addig a jelenetig, amikor Merkució és Tibald meghal.

Az utolsó jelenetet a temetőben a realiztikus pantomim módszerével oldják meg. A jelenet igazi shakespearai tragikummal telített. Rómeó fel-emeli szerelmesének testét, mintegy kihívásként az ég felé, amely Júlia „halálát” megengedte. A két szerelmes halála után a zene a kibékülés témájával fejeződik be. Montecchik és Capuletek gyermekeik koporsójánál megesküsznek, hogy véget vetnek az évszázados ellenségeskedésnek.

Rómeót és Júliát két nagyszerű és rokontehetségű művész alakította: G. Ulanova és K. Szergejev, akiknek tökéletesen összehangolt előadómódja átütő hatású volt, akár csak N. Dugyinszkaja és V. Csabukiani összmunkája a *Laurenciában*, a *Don Quijotében* és más balettekben. Nem pusztán véletlen ez, hanem a partnerek sikerült összeválogatásából, a művészi munka, temperamentum és az ízlések szerves társításából, és végül a hosszas együttes munkából származó táncos mozdulatösszhang.

*

A Nagy Honvédő Háború óriási megpróbáltatásai közepette különös erővel nyilvánultak meg a szovjet nép erkölcsi és politikai tulajdonságai, a szovjet rendszer törhetetlensége. Egyetlen egy napra sem csukódtak be a színházak és filmszínházak kapui, az alkotás intenzitása növekedett, feszültté és felelősségteljessé vált.

1942 végén a *GATOB*, amelyet Permbe telepítettek át, új nemzeti balettet mutatott be, A. Hacsaturjan *Gajanéját* N. Anyiszimova koreográfiájával, N. Altman képzőművész díszleteivel.

E zenei mű kiválasztása megmutatta, hogy a szovjet balett a nagy szimfonikus formák felé törekszik, mint amelyek alkalmasak kortársaink hősi alakjainak ábrázolására. Hacsaturjan drámaisággal és lírikus hangokkal teli zenéje örmény népi melódiákban bővelkedik, amelyeket a szerző a maga sajátos módján széles szimfonikus formában dolgozott fel. Hacsaturjan e két alapelv társításából kiindulva alkotta meg zenéjét. Anyiszimova hasonló feladatot tűzött maga elé. A balett már a legelején a tánc eszközeivel mutat be egy munkafolyamatot: lányok és ifjak gyűjtik a gyapotot. A stilizált klasszikus táncnak és az örmény nép munkamozdulatainak egyesítése költői módon rajzolja e folyamatot. A második felvonás ragyogó táncos mozzanata a kurdok viharos, temperamentumos, éles-szögletes rajzú csoportos tánca, amelynek vezérfonala a „*kirci*” néptánc motívum.⁸ A balett utolsó felvonása egy kolhozünnepséget ábrázol: a

⁸ Olyan mozdulat, amelynél a táncos hajlított lába elől ritmikusan felemelkedik és leereszkedik.



termést betakarítják. A népek baráti összefogását fejezik ki az orosz, örmény, grúz, ukrán és más táncok. A *Gajane* a tánc széleskörű felhasználására épült rendkívül gazdag koreográfiával.

*

A háború utáni időszakot számos új szovjet balett jellemzi. A stílusok sokfélesége, a mesétől, komédiától, gyermekelőadásoktól kezdve egészen a tragédiáig a nagy akadémiai színházakban, a Kultúrpalota munkája, néptáncgyűttesek, a népi alkotás házai, műkedvelő körök munkája — mindez a művészetnek békés viszonyok között való újjászületéséről beszél. Újra megindultak a monumentális előadások, és felváltották a háborús időszak tematikus műsoros előadásait. Az elmúlt évek alatt táncművészeti intézeteink száma jelentékenyen megnövekedett, az új nemzedék művészei nemcsak a dicső hagyományokból táplálkoztak, hanem új nézeteket is hoztak magukkal, a korszerű realizmus művészetét. A hercegeken és elvarázsolt hatyúkon kívül a mai embert — napjaink hőseit is alakítaniok kellett. Ilyen művészek voltak: M. Pliszeckaja, N. Petrova, V. Uhov, L. Vojsnyisz, I. Belszkij, I. Zubkovszkaja, B. Bregvadze, K. Satyilov, O. Moiszejeva, A. Makarov, Ju. Kondratov, Ju. Grigorovics, N. Kurgapkina, R. Sztrueskova, I. Kolpakova, N. Fagyejecsev és mások.

1948-ban a szovjet balett még egy művel gazdagodott; Sz. Sz. Prokofjev *Kővirágját* a szerző Bazsov urali mesemotívumai alapján a SzKP Központi Bizottsága (1948. február 10-én megjelent) rendelete után írta. Harci riadó volt ez a realizmus felé, visszatérést követelve a dallamhoz és szépséghez, mint a szovjet zene legjobb hagyományához.

Ju. M. Grigorovics balettmester és Sz. B. Virszaladze festőművész minden szempontból elsőrendű előadást produkáltak a *GATOB* színpadán. A *Kővirág* orosz mű. Az orosz táncok szertartásossága a palehi mesterek finom ecsetjére emlékeztet. Katyerina, az önfeláldozóan szerető lány képe plasztikus látványú. Ezzel ellentétben — a Rézhegy asszonya⁹ a grafika éles eszközeivel mintázott, aki emberi érzésekkel van tele, és mint maga a természet, méltóságteljes és bölcs. A tiszta és közvetlen Danila egyszerű és derűs. Világosszemű orosz legényke, aki gondolkodás nélkül odaadja életét is, hogy tudását tökéletesítse. A cigányok rikító, mámoros vásári jelenetében, amely elragadó hanyagsággal van megrajzolva, heves lendülettel jelenik meg Szeverjan, az intező alakja. Nem lépked, hanem ütogeti egyik lábát a másikhoz, mintha menés közben táncolna; kicsi fej, pomádés hajzat, ravasz, kapzsi szemek adnak lélektanilag teljes képet, különösen A. Grigyin alakításában.

Óriási esemény volt Leningrád színházi életében A. Sz. Puskin *Bronzlovásának* feldolgozása, amely 1949-ben került bemutatásra a *GATOB* színpadán. Balettmester: Zaharov; festő: M. Bobisov; zene: R. M. Glier.

⁹ Nem hagyhatjuk említés nélkül A. Oszipenko fiatal balerina alakításának szépségét és kifejező erejét.

7. O. V. Lepasinszkaja mint Parasa,
V. A. Preobrazsenszkij mint Jevgenyij a *Bronzlovásban*



8. K. Szergejev a
Mennydörgés ösvényén c. balettben

művész bemutatták a *Fiatalság* c. balettet, N. Osztrovszkij *Az acélt megedzik* c. műve nyomán.

„Ebben az előadásban — mondotta Fensztyer —, be akartam mutatni a ma fiatalemberét, behatolni lelkivilágába, amely az események és érzések nyomán változik. Nehéz feladat állott előttem: a táncot a pantomim javára meg nem rövidítve megtestesíteni a fiatal hősök alakját az igazságnak megfelelően és realisztikusan. Nem törekedtem arra, hogy a táncot korlátozzam. Például, amikor Dasát, az arany ifjúság ájulásig akarja táncoltatni, felhasználtam a híres fouettét, mint tetőfokot, amely a régi balettekben csak a csillogás és forgás demonstrálása volt; itt azonban már jelentést kapott. Még néhány kör, a Dasa elesik és nem fog tudni felkelni...”

Ebben a balettben két világ kerül színre: a fehér gárda elmúló világa és a szovjet ifjúságé. Érdekes felépítésű az utolsó felvonás: a megebesült és elgyengült Péter nagy erőfeszítéssel megkondítja a templomharangot. A vészharangra válaszul fellángol a kezdődő felkelés tűzfénye. A fehér gárda zászlaja leesik és lassan kúszik felfelé a vörös lobogó. A balett fiatal

Ez a balett a költő születésének 150. évfordulójára készült. R. V. Zaharov — a *Bronzlovas* színrehozója, valóban a puskinsi világ táncos megjelentőjének nevezhető: a *Bahcsiszeráji szökökút*, a *Kaukázusi fogoly*, a *Parasztkisasszony*, a *Bronzlovas*, a *Ruszlán és Ludmilla* mind az ő alkotása.

A *Bronzlovas* orosz balett a szépség, tudomány és művészet nagy városáról. Ünnepelesen cseng a zenekarban a nagy város himnusza.

A balett két korszakot elevenít meg: I. Péterét és I. Miklósét. A kisembereket megjelenítő Jevgenyij, K. Szergejev és B. Bregvadze nagyszerű alakításában egy pétervári hivatalnok, egy életében először szerelmes ifjú, aki eszeveszett átkokat szór összes bajainak okozója, Péter felé.

Jevgenyij lélektani átalakulásainak tetőpontja az örülségi jelenet, amely hatalmas színészi feladat. Ez ama kevés balettek közül való, hol férfi a főszereplő és szerepében első helyen áll a lélektani kép, a hős lelki életének feltárása.

Ugyancsak 1949-ben Lenin-grádban, a Kis Operaszínházban, M. Csulaki zeneszerző, B. Fensztyer balettmester és T. Brunyi festő-

hazafiainkról szól, harcaikról, megpróbáltatásaikról, szerelmeikről, szenvedéseikről és hősiességükről.

Az utóbbi öt év monumentális előadásai voltak a moszkvai és leningrádi színházakban bemutatott balettek: *Spartacus*, *Mennydörgés ösvényén*,* *Szent Johanna* és *Othello* Tbilisziben.

„Eltekintve attól, hogy a *Spartacus* távoli idők eseményeit ábrázolja, ez a balett gondolom nagy érdeklődésre tarthat számot, mert a szabadságért folyó harc ma is ügye az emberiségnek.”¹⁰

A téma történelmisége és nagyszerűsége széles vásznat igényelt. L. Jakobszon balettmester leningrádi előadásában mellőzte a klasszikusnak és népi táncnak a balettben szokásos egyesítését. Antik freskót alkotott: a klasszikus spiccet felváltották a szoborszerű törzs puha pózai, enyhén hajlított lábak. Jakobszon lényegében elvi folytatója lett annak, amit a XX. század elején Németországban és Oroszországban Isadora Duncan, a „mezitlábás” kaliforniai táncosnő hirdetett, midőn az antikszerűséget másolta.

Jakobszon Duncan követőjének, M. Fokinnak kísérletét is felújította egyfelvonásos balettekben. Duncan és Fokin impresszionista megoldásaival ellentétben L. Jakobszon nagy realiztikus képet alkotott antik anyag felhasználásával, a történelem fejezeteit a mai kor művészenek szemeivel olvasva.

„Ez nem balett, hanem koreográfiai mű, ami jelentékenyen túlmegy a balett fogalmán. A plasztika — mint az emberi test kifejezőképességének, kifejezhetőségének mindent átfogó lehetősége — a koreográfia jövője. Ezt értjük táncon a maga művészi korlátlanságában” — mondotta művével kapcsolatban L. Jakobszon.

L. Jakobszon balettjében minden a cselekmény belső értelmének kifejezésére épül: izgalmasan bontakoznak ki előttünk a cirkuszi arénán folyó véres harcok eseményei, együttérzünk a Crassa diadalkocsijához láncolt Spartacusszal és feleségével, Frigiával. Együtt siratjuk Frigiával a kórus hangja mellett (a balettbe bevezették a kórust) Spartacus pusztulását, és végül elragadtatással gyönyörködünk a gaditán lányok plasztikus táncaiban, a hajlékony és ügyes etruszokban, domborművekről találékony leleményességgel leolvasott mozdulataikban. Az előadást az antik szobrászat szemszögéből vizsgálva nem szabad elhallgatnunk Spartacus ábrázolását A. Makarov alakításában, akinek erős és rugalmas teste olyan, mint az Ermitázs egyik klasszikus szobra.

Spartacus feleségét, Frigiát N. Petrova alakítja, a gonosz Eginát A. Seleszt. Hodaszevics rendezése monumentális és ragyogó. A. Hacsaturjan zenéjében, amely tele van drámai kifejezéssel, melodikus szépségekkel, Spartacus és Frigia szerelmének témája felejthetetlen.

*

* *Тропою грома* (A szerk.).

¹⁰ *Перед премьерой балета «Спартак»* (A „Spartacus” balett bemutatója előtt). Beszélgetés A. I. Hacsaturjan zeneszerzővel. *Vecsornyij Leningrad* 1958. december 26.

„Énekeljétek a ma dalait, föld gyermekei,
Ne a gyűlöletről, haragról és háborúról,
Hanem a szeretetről énekeljétek!”¹¹

A zenekarban felhangzik az ének, így kezdődik Kara-Karajev balettje, *A mennydörgés ösvényén*.

„Napjaink egyik legdrámaibb témája a harc a faji gyűlölet ellen, a még sok helyütt uralkodó faji elnyomás ellen. Ez a téma napjaink minden haladó emberének eszét és szívét egyaránt megrázza.”

P. Abrahamsz mély ihletésű irodalmi műve, *A mennydörgés ösvényén*, a K. Szergejev rendezte azonos nevű klasszikus balettben V. Dorrer színrevitelezésében született újjá.

E balett előadása a *GATOB* színpadán 1958-ban rendkívül érdekes és nehéz feladatnak bizonyult. Dél-Afrika lakóinak népi táncművészete teljesen ismeretlen volt a balettmester előtt. A VI. moszkvai Világifjúsági Fesztiválon látott egyes táncok, továbbá egy s más, amit a dél-afrikai négerek táncait ismerő, a Szovjetunióban élő színészek mutattak be, ez volt minden, amit K. Szergejev előadásához felhasználhatott. Ki kellett ragadnia az alapvető vonásokat, amelyek a nép életmódját és táncait megrajzolják, hogy visszatükrözhesse a járás sajátosságait, a kezek, a törzs mozdulatait, pózait. Különösen bonyolultnak bizonyultak a csípő és a váll mozdulatai. A klasszikus tánc — a balett technikája következtében — a táncos törzsét bizonyos feszességre szoktatja. A néger tánc mozdulatai pedig ellenkezőleg, a törzsnek a feszességtől való felszabadultságán alapulnak, laza törzstartást igényelnek. Ebből kifolyólag a balettkarnak le kellett mondania a megszokott testtartásokról és óriási munkával kellett a tanultaktól megszabadulnia.

E balett alkotóinak még egy kirándulást kellett tenniük az ismeretlenbe. Emlékezzünk Nazim Hikmet szavaira: „Most, amikor Kara-Karajev balettjét néztem, amely a faji elnyomást élesen ostorozza, arra gondoltam, hogy hamarosan eljön az idő, amikor, mint a kínai, felszabadulnak a gyarmatok és félgyarmatok népei.”¹²

A mennydörgés ösvényén c. balett publicista előadásként hatott, alkotóinak politikai és művészeti nézeteit nyilatkoztatta ki, akik érzékelteni tudták azt a legfontosabbat, ami harcra készteti a népeket az emberi jogok védelmében. A balett központja Sarri fehér leány és egy színes ifjú, Lenni mélységes és szenvedélyes szerelme. Ez a romantikus és kárhozatos szerelem különösen duettekben fejeződik ki. N. Dugyinszkaja Sarri szerepében meg tudta találni a hősnő jellegzetes vonásait: mind belső világát, mind járásának és táncának sajátosságait. Sarri egyike a legsikerültebb szerepeknek, amelyet Dugyinszkaja az utóbbi években játszott. K. Szergejev nemes vonásokkal rajzolja Lennit. Érdekes még I. Belszkij Mako

¹¹ Кара-Караев, *Несколько мыслей о музыке* (Néhány gondolat a zenéről). *A Mennydörgés ösvényén* c. balett műsorfüzetéből. *Na Sztrazse Rogyini* 1958. október 28. 3. old.

¹² *Vecsernyij Lenyigrad* 1958.

szerepében. E temperamentumos karakterszínész meghittnek és meghatónak formázza Makóját, akiben valami benső báj testesül meg.

A *mennydörgés ösvényén* ismét megmutatta, hogy a szovjet színház hatalmas korszerű témával is meg tud birkózni.

*

18 évvel a *Rómeó és Júlia* színrehozása után W. Shakespeare újra megjelent a szovjet balettben. A Macsavariani zeneszerző, V. Csabukiani és Sz. Virszaladzéval együtt balettet hoztak színre *Othello* témájára. A prömier Tbilisiziben, 1958-ban volt a Z. Paliasvili Színház színpadán. Csabukiani a legjobb növendékeivel együtt lépett fel: V. Cignadze — Desdemona és Z. Kakalejsvili — Jago. Az *Othello*ban egybeforr a zene, a dramaturgia és a tánc. Felejthetetlen Csabukiani játéka, aki maga alakította Othello szerepét. Különösen emlékezetes marad a „mór tánc”, amikor a megjelenő Othello büszkén üdvözli az őt körülvevőket és ... hirtelen megpillantja a leányokat, akik szülőföldje mór táncát lejtik. Az ünnepélyesség rögtön eltűnik Ciprus uralkodójának arcáról, ő is bekapcsolódik a táncba közvetlenül, könnyedén és elevenen. Othello karja, mint a madár szárnya remeg és rendkívüli feszültségű táncban vergődik. Emlékezetesek maradnak azok a jelenetek, amikor a mór gyermekkoráról és ifjúságáról mesél (emlékezősek jelene), Othello és Desdemona tiszta hangulatú duettjei, Jago jelene, aki keselyűhöz hasonlóan terjeszti szét szárnyas kezeit a földreterepert Othello felett. „Az alapvető színmotívum, amely az egész balett felett lebeg és mintegy átokként lengi körül, a mór sötét színe, amely a körülötte dúló tragédiát szinte átítatja. Azonkívül a fekete bársony, mint az



9. N. Dugyinszkaja a *Mennydörgés ösvényén* c. balettben



10. A. Szizova és R. Nurejev fiatal táncosok a *Kalózban*

előadás uralkodó színe, a mozdulatok kifejező erejét, pózok szoborszerűségét, élesebben kiemeli”.¹³

Az *Othello* bemutatása után a moszkvai Pravda 1958. január 26-i számában cikk jelent meg *Ihletett művészet* címmel. B. Grey angol balerina, aki a Szovjetunióban vendégszerepelt, a londoni Daily Worker újság hasábjain igen elismerően nyilatkozott az *Othelloról*.

*

A moszkvai és leningrádi régi akadémiai színházak mellett a szovjet köztársaságokban felvirágoztak a nemzetiségi színházak. A lenini nemzeti-

¹³ Павел Хучуа, *Балет «Отелло»* (Az „Othello” balett). Szabcsota-Szakavelo Áll. Kiadó, Tbiliszi 1958, 20. old.

ségi politika gyakorlati megvalósítása gyanánt megalakultak Ukrajna, Bjelorusszia, Grúzia, Örményország, Azerbajdzsan, Üzbekisztan, Tadzsikisztan, Lettország, Esztország, Litvánia és más szovjet köztársaságok színházai, néptáncgyüttesei. Nemzeti balettek születtek, nemzeti zenével és nemzetiségi tartalommal. A klasszikus tánccal egyesülve, a hagyományok és nemzeti kultúra egységét hirdették — annak az újnak a megnyilatkozását, amelyet Oroszország népeinek a Nagy Októberi Forradalom hozott.

A szovjet táncművészeti kultúra óriásit nőtt: a szocialista realizmusért és a magasfokú művészetért folyó harcában a Párt és a Szovjet Kormány állandó segítségével a világ elismerését nyerte el. A Pravda 1958. június 8-i vezércikkében ezt írja: „A szovjet zeneszerzők nem keveset fáradoztak a balett realizisztikus megújódása érdekében. Míg a balett tartalma réggen fényűző kivitelezésben, szinte szabályszerűen a mesék és legendák világára korlátozódott, a legjobb új balettekben napjaink valóságos alakjai testesülnek meg: szociálisan éles tárgyválasztás, nagy történelmi elbeszélések, a klasszikus irodalom halhatatlan témái. Ilyen balettek a *Mennydörgés ösvényén*, a *Bronzlovás*, *Spartacus*, *Tarasz Bulba*, *Othello*, *A tengerparton* és más balettek.”

*

Az adott cikk keretei nem engedik meg, hogy alaposabban szemléltessem a színházak, együttesek és tömeges műkedvelői körök művészi munkáját, de ha általános képet sikerült adnom a szovjet balett fejlődéséről, úgy érzem, hogy nem dolgoztam hiába.

Leningrád, 1959 nyarán

LE BALLET SOVIÉTIQUE

M. Frangopoulo

Après une brève introduction historique, l'auteur donne un aperçu des principales phases de l'évolution du ballet soviétique.

Dès les premières années du pouvoir soviétique, sur les scènes de ballet se manifesta la tendance d'enrichir l'art chorégraphique revenant à la vie, par des éléments variés de danse populaire, ainsi que par des sujets puisés à la vie quotidienne. *La Ballerine paysanne* (1927) de Lopoukhov illustre la première de ces tendances, tandis que la lutte pour la mise en scène de thèmes contemporains culmine dans *Le Coquelicot rouge* (1927) de Tikhomirov. Ce fut en 1932 que Vaïnonnen porta sur la scène le ballet d'Assafiev: *Flammes de Paris*, dont le protagoniste est le peuple révolutionnaire français.

La période aux environs de 1930 représente l'épanouissement de l'art chorégraphique soviétique. Ce fut alors que la technique classique trouva son fondement pédagogique dans le livre de Vaganova (1934) et que parut le premier ouvrage de synthèse scientifique traitant des danses populaires (Chiriaev, Botcharov et Lopoukhov en 1939). Sur scène, ce fut *La Fontaine de Bakhtchiséraïl* de Zakharov (1934) qui représenta le grand bond en avant, suivi (en 1939) par *Laurencia* de Tchaboukiani.

Au sommet de la courbe ascendante du ballet soviétique d'avant la seconde guerre mondiale nous trouvons *Roméo et Juliette*, musique de Prokofiev et chorégraphie de Lavrovski, présenté en 1940. Dans cette création le drame humain se dégage à l'aide des moyens spécifiques au ballet.

L'évolution culturelle de l'Union Soviétique ne fut aucunement interrompue par les années de la guerre. En 1942 Anissimova conçut la chorégraphie pour *Gaïane* de Khatchatourian, y tendant vers des formes symphoniques aptes à représenter et exprimer les figures héroïques du présent.

Les oeuvres éminentes du ballet soviétique de l'après-guerre sont: *Fleur de pierre*, musique de Prokofiev, chorégraphie de Grigorovitch (1948) et *Cavalier de Bronze*, musique de Glière et chorégraphie du maître de ballet Zakharov (1949). Mme Frangopoulo mentionne *Spartacus* du maître de ballet Jacobson comme une oeuvre dont le chorégraphe, aspirant à une entière conformité avec l'époque où l'intrigue se joue, a déclaré que ce n'est point un ballet, mais une oeuvre chorégraphique dépassant, dans une notable mesure, la notion même du ballet.

Parmi les créations soviétiques de ces dernières années, l'auteur souligne le ballet de Kara-Karaïev: *Sur les Sentiers du Tonnerre*, dont le sujet traite de la question raciale et soulève des problèmes «outre-ballet» du mouvement, comme — par exemple — la représentation de danses nègres sud-africaines. Ce ballet a rendu avec succès un sujet brûlant d'actualité.

ILLUSTRATIONS

1. G. Oulanova dans le rôle de Tao Houa du *Coquelicot rouge*
2. I. Anissimova dans *Flammes de Paris*
3. Le premier acte de *Flammes de Paris*
4. M. M. Plissetskaïa dans le rôle de Zaréma de *La Fontaine de Bakhtchisserail*
5. Le troisième acte de *La Fontaine de Bakhtchisserail*
6. G. Oulanova dans *Roméo et Juliette*
7. O. V. Lépéchin'skaïa dans le rôle de Paracha et V. A. Preobrajensky dans le rôle de Ievgeny du *Cavalier de Bronze*
8. K. Serguéïev dans le ballet *Les Sentiers du Tonnerre*
9. N. Doudinskaïa dans *Les Sentiers du Tonnerre*
10. A. Sizova et R. Noureïev dans le *Corsaire*

TÁNCIRÁNYZATOK PÁRIZSBAN

*Pierre Tugal**

Több francia táncíró és tánckritikus gyűlt össze nemrégiben, hogy megszerkessze egy nagy fontosságú fesztivál programját. „Tehát: Párizs a Tánc fővárosa...” — mondta az egyik. „Nem, nem — kiáltották kollégái — Párizs nem fővárosa többé a Táncnak, csak volt!”

A legfrissebb hivatalos statisztika szerint Párizsban 60 színháza, 560 mozija, 174 kabaréja, 50 dancingja van; viszont 17 színházterem megszűnt, 45-ből mozi lett. Párizs azonban még mindig élen jár, mert Londonban csak 42, New Yorkban 27 és Madridban 16 színház van, viszont jegyezzük meg, hogy Párizsban sincs egyetlen, kizárólag a táncnak szánt színházterem. Nagyon kevés az olyan színház is, amely állandó tánckaral rendelkezik. Legfeljebb a music-hallok (a Folies-Bergère, a Lido, a Chatelet), a Gaité Lyrique (ahol főleg operettek mutatnak be), az Opéra Comique, (nagyon jó az együttese) és az Opera. Mégis minden külföldi táncsoport szívesen lép fel Párizsban, legyen az kínai, japán, balinéz, néger, cseh, lengyel, orosz vagy magyar. Egy külföldi kritikus joggal mondhatta: „A közvélemény Párizsban a legszigorúbb és talán a legigazságosabb. De más városok közönsége számára ez nem mérvadó, mert Önök párizsiak túl sok mindent látnak, el vannak kényeztetve, míg Madrid vagy Lisszabon lakosai legföljebb öt balettegyüttest nézhetnek meg évente. Bírálatuk tehát kevésbé megfontolt, mint a párizsiaké.” Ez igaz. De, mert túlságosan előnyös a helyzetünk, szeszélyesebbek vagyunk. Viszont az is bizonyos, hogy ha egy együttes vagy művész Párizsban sikert arat, ez a siker mindenütt nyomon fogja követni.

A következőkben rövid, vázlatos képet próbálok rajzolni azokról a társulatokról, amelyek működése feltehetően kevésbé ismert — hiszen a párizsi Opera balettjéről márcsak legutóbbi moszkvai vendégszereplése alkalmából is többet hallhatott a magyar közönség.

*

Elsőnek Marquis de Cuevas nemzetközinek mondható együttesét kell említenem. Lényegében nemzetközi balett. Legtöbb koreográfusa külföldi: Balanchine, Massine, Tuzer, Gsovsky, Lifar, Skibine. De Gsovsky, Lifar, Skibine a párizsi Operánál is voltak koreográfusok, vagy jelenleg is ott

* A közismert francia tánckritikus e beszámolóját a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.



1. Tony Lander és W. Skouratoff az *Elmulasztott találkában* (F. Sagan—M. Magne—Taras—Lurio). Photo Michel Petit

működnek. Moreau, Viroubova, Sellier, René Bon stb. francia vagy párizsi művészek. Cuevas márkí balettjeinek tevékenysége elképzelhetetlen egy-egy hosszabb párizsi vendégszereplés nélkül.

Először 1947. november 7-én mutatkoztak be Párizsban az Alhambra színházban. Évadjuk hatalmas sikert hozott és egészen különleges képességű és minőségű művészekkel ismertetett meg bennünket. Az együttes azóta Európa egyik leghíresebb társulata lett. Repertoárján 120 balett szerepel és programját minden évben újabb alkotások gazdagítják. Az együttes ötven táncosból áll. Művészei közül az első helyen kell említenünk Rosella Hightowert, ő a jelenkor nagy táncosnőinek és legkulturáltabb művészeinek egyike. Meg kell említenünk Nina Viroubovát is, aki több éven át volt a párizsi Opera táncsillaga.

Egészen csodálatos, különleges táncos, a világ legjobbjainak egyike, Serge Golovine; ő maga a tánc, Alicia Markovához lehetne hasonlítani. Több koreográfiája is van.

Igen jó még Jacqueline Moreau, aki első táncosnő volt a párizsi Operánál. Az együttes többi táncművésze közül soroljuk még fel Sonia Melikovát, Nicolas Polajenkót, Goviloffot (Serge Golovine testvére), Daniel Sellier-t, aki szintén a párizsi Operánál működött. Nincs elég helyünk ahhoz, hogy a többi jó művészt is mind megemlítsük.

Íme két érdekes balett a Cuevas-társulat által legutóbb bemutatott művek közül:

Sébastien — Gian Carlo Menotti háromképes balettje, Léonor Fini kosztümjeivel, Edward Caton koreográfiája.

A történet Velencében játszódik a XVII. század végén. Egy fiatal herceg szerelmes egy kurtizánba. Ez fölháborítja két nővérét, akik kifogásolják a hölgy viselkedését és mágiához folyamodnak, hogy elpusztítsák.



Liane Daydé, Michel Renaud et Serge Lifar dans "Romeo et Juliette" (Opéra)

2. Jelenet a párizsi opera *Rómeó és Júliájából*
(Liane Daydé, Michel Renaud és Serge Lifar). Alexandre Berlant rajza

Egy viaszbábót befednek a lány kendőjével és törszúrásokkal döfik át. A lány minden szúrásnál kegyetlen fájdalmat érez testének azon a részén, ahol a bábót átdöfték.

Sébastien, a két nővér mór rabszolgája, titokban szerelmes a lányba. Rettegve figyelmi imádottnja fájdalmait és elhatározza, hogy fölláldozza magát érte. A viaszbábu helyére áll, s amikor a két nővér töre lecsap, holtan zuhan a lábuk elé. A lány elmegy hercegével.

A balett igen nagy sikert aratott.

Az örült Trisztán (Tristan fou) — Salvador Dali szövegkönyve, Richard Wagner zenéje Ivan Boutnikoff feldolgozásában, Léonide Massine koreográfiája, díszletei és kosztümjei.

A balett Trisztán és Izolda legendáját eleveníti föl. Trisztán kétségbeesetten vágyik a távollevő Izolda után. Lázálmában Izolda alakot cserél: rémes álomképpé változik. Trisztán rabja marad vízióinak.

Salvador Dali, ez a rendkívüli személyiség, ebben a balettben is megragyogtatta eredeti elképzeléseinek gazdag tárházát. A lángoló, álomittas lelkek indulását szimbolizálja a mindig elérhetetlen ég felé. Ezek a lelkek a mindennapi élet viszonyainak béklyóiban vergődnek; és keservesen mennek felfelé az úton, amely sehová sem vezet.

A lélek nagy tájképe; mindig meghatja a közönséget.

*

Világunk egymást kiegészítő ellentétekből áll. Az „egészséges” mellett létezik az „egészségtelen” is, a „közönséges” mellett a „különös” és így tovább. Ebből a szempontból nézzük most a *fiatal francia koreográfusok* termését, hogy lássuk milyen mértékben tükröződik benne a társadalom, vagy pontosabban a társadalom bizonyos rétegének gondolatvilága.

Ki ne hallott volna a *Az elmulasztott találkáról (Rendez-Vous manqué)?* Szövegkönyvét Françoise Sagan best-seller író írta, díszleteit és kosz-

3. Pierre Lacotte és Josette Clavier:
Ember és sorsa. Photo Michel Petit



tümjeit Bernard Buffet alkotta, (aki a festészet területén best-seller), az összeállítás és a rendezés Vadim munkája, (aki a filmnél „leading-man”), végül a zene a kevésbé ismert Michel Magne műve: mindannyian harmincon alul vannak. Hogyan születhetett ezekből a best-sellerekből egy olyan balett, amelyet a világ valamennyi kritikusa elvetett, s amely mégis igen nagy anyagi sikert hozott? Olyan ellentmondással kerülünk itt szembe, ami magyarázatra szorul. Miképpen lehetséges, hogy a kíméletlen kritikák ellenére a darab közönsége megnövekedett, legalább is Párizsban (bár másutt is)? Azt várta volna az ember, hogy a kritikák elkedvetlenítik a közönséget és az egész vállalkozás kudarcot vall. És az ellenkezője történt: a balett bizonyos rétegeknél visszhangra talált.

Szerintem a kritika csupán a felszínt érintette. A balettnak volt alapja, kétségtelenül egészségtelen alapja, de mégis alapja, s ennek következtében állta a sarat minden bírálattal szemben.

Ezt az alapot fogjuk most vizsgálni más fiatal koreográfusok műveiben. Tegyük félre az *Elmulasztott találkozót*, amely vitatható mű s lényegében esztétikai furcsaság. Inkább egy másik fiatal koreográfus, Maurice Béjart termésével foglalkozzunk. Vele szemben sem fukarkodott a kritika a rosszalással, erényei azonban vitathatatlanok. Olvassuk el Béjart balettjének a *Szimfónia a magányos emberről* (*Symphonie pour un homme seul*) szöveggönyvét. Rendkívül tömör. Szereplői: Béjart, csupán fekete nadrágban, és partnere, Michèle Seigneuret, szintén fekete trikóban. A Férfi a környező világ és a Nő rabjaként magányosan vergődik. Nincs díszlet, csupán néhány kötél. Egyszerűsítései ellenére a balett döntő esztétikai problémákat rejt magában, amelyeknek jelentősége és hordereje talán fel sem merült kellőképpen a szerzőben és tanácsadóiban. Léggöre fantasztikus és lenyűgöző, titokzatos és emberfeletti. Csakhogy a különleges, a szokatlan ott van magában a természetben is.

A közönséges, megszokott módon cselekvő élőlények világán túl a képelet erősen részletezett és mesterséges lényeket szül, amelyek más síkon mozognak, cselekszenek. Itt, a szokásossal ellentétben, általános formák fedik a különleges, egyedi formákat. Nem egyedi érzelmek egymásutánjáról van szó, hanem abszolút egyénfeletti érzelmek egymásرافestődéséről. Maurice Béjart abnormális tudatra és felfogóképességre épít, vagyis olyanra, amely kívül van a normákon, kívül a szabályokon; lényegében patológikus, ha úgy akarjuk, dekadens szemlélet.

Béjart balettjében a világ ellenségesen és fenyegetően tör előre. A Nő támad, hódít, körülfon, megtagadta magát; vonz és taszít; a Férfi menekül, de visszavonulásának útja elvágva. Ugyanez a gesztus Cocteau balettjében (*A fiatalember és a halál — Le jeune homme et la mort*), amely tendenciáiban igen közel áll a *Szimfónia a magányos emberről* című Béjart-műhöz: a Fiatalember föladja a harcot, hogy a Halálban találjon menedéket. Béjart Magányos Embere is menekül a világból, a világtól, de azért, hogy a térbe lendüljön, a Végtelenbe, és köteleken át elhagyja a földet.

Kötelek teszik lehetővé a szökést az alvajárók végtelenségébe a fiatal koreográfus Pierre Lacotte balettjében is *Az éjszaka egy boszorkány* (*La nuit est une sorcelère*), amelyet 1958. augusztus 12-én mutattak be. Témája a

következő: Egy fiatal alvajáró, fekete szolgája ösztönzésére, legyilkolja egész családját. Ennyi lenne tömören a szöveggönyv. Szimbolikusan azonban más, több. Az alvajárónál mély ösztönök szabadulnak föl, fekete szolgája az ő emberfeletti tükröződésévé válik, de tudatban és a tudatalattiban mozogva, legyűri gazdáját és lelkileg elpusztítja.

Jérome Robbins amerikai koreográfus *A ketrec (La cage)* című műve nem talált mindenütt lelkes fogadtatásra, még azok részéről sem, akik ezt a táncfajt érdekesnek találták. Ez a megkapó, de mélységesen morbid, negatív mű különösen felkeltheti és kielégítheti a lélekelemzés híveinek érdeklődését.

Boris Kochno Franciaországban élő szöveggönyvíró *Éjszaka (Nuit)* című balettje, amely pedig tartózkodóbb mű, szintén nem aratott sikert. Szöveggönyve viszonylag mértéktartó: szomorú utca; társaságbeli lány fiatal, szegény fiúval találkozik; valahányszor közelednek egymáshoz, fal emelkedik közéjük. A kétségbeejtő sivárság itt is ellentétbe került a nézők érzelmeivel.

Ezeket a balettszerzőket mindezideig a kimondottan beteges lelkiállapotok érdekelték. Mindenesetre maga az örület is lehet tárgya a balettnak. Jean Borlin svéd koreográfus *Bolondokháza (La Maison des Fous)* c. művében, amelyet 1920. november 8-án mutatott be a Théâtre des Champs-Élysées-ben, egy fiatal lány betéved az elmegyógyintézetbe és szerelemre gyullad az egyik örült iránt. A tánc az örület legváltozatosabb fajtáit fejezte ki. A közönség nemet mondott: 37 kinos előadás után le kellett venni a balettet a műsorról.

Janine Charrat ugyanezt a témát dolgozta fel *Algák (Algues)* című művében: egy fiatalember bezáratja magát az örültek házába, ahol szerelmesét ápolják. Mint a hasonló témájú rémületes *Egy kéjenc pályafutása (Rake's Progress — Ninette de Valois balettje)*, amelyet a Sadler's Wells mutatott be 1935. május 20-án, s amelyben egy feslettéletű ifjú végül az elmegyógyintézetben köt ki, hogy ott érje az embertelen vég, úgy Janine Charrat *Algák* c. balettje, amely a rettenetes drámáktól terhes örültek tébolyító világában játszódik, mind a jelenlegi emberiség sötét oldalát tükrözi, ellenkezik a közönség felfogásával, és végeredményben kudarcot vallott.

Kétségtelen, hogy a balettbarátok — ellentétben számos olvasóval — nem könnyen fogadják el a tagadást, az egészségtelent. Még a nagy költőt, Paul Claudel is megbuktatta a közönség, amikor *Az ember és vágya (L'homme et son désir)* c. balettjében (bemutató 1921. június 6-án) az ember éjszakai lelkiéletéhez nyúlt: a szenvedélyeibe, gondolataiba, mint láthatatlan rácsú börtönbe zárt ember hiába kísérli meg a szökést egészen addig a pillanatig, amelyben a Nő, a halál és szerelem megjelenítője elragadja. A mű alig ért meg 57 előadást.

Azt jelenti-e mindez, hogy egyedül a balettek válnak a felbomlás eszméinek kifejezőivé? Nem, a magunk részéről csupán tükröződését látjuk benne annak az erőteljes és félelemtől átitatott filozófiának, amely közel áll Sartre egzisztencializmusához. Szerinte az emberi lény arra vágyik, hogy azonosuljon önmagával, de nem tud. Idegen a társadalomtól, az együttélés szabályaitól, a szokásoktól, megtagadja az intellektuális hagyo-

mánykincset, nem sikerül felismernie önmagát, de azt tudja, hogy létezik. Megtagadja a közhasználatút, a mindennapit. Számos bizonytalanságot talál az útjában, elsősorban saját létezésének bizonytalanságát. Rátör a bizonytalanságoktól és az előtte álló lehetőségektől, a pontos tényektől való félelem. Menekülésének útja láthatólag a morbidban, a patológikusban, a rendkívüliben van. Az ember klinikai esetté válik. Szétesik. A modern alkotók tagadják a régi, teljességesen teljes embert; a furcsa vonzza őket, az örület, a gyilkolás, a bűnözés. Hőseik lemeztelenednek, gyónnak, ismét egybeforrnak, hogy sokféle részből ötvözött lényekké válnak. Tehát: elpusztítani, vagy elpusztíttatni. Roland Petit első korszakának balettjeiben a Nöstény elpusztítja a Férfit. *A fiatalember és a halál*-ban Jean Cocteau olyan megoldást választ, hogy a haláltokozó Nő követi a Fiatalembert a halálba. Másutt a szereplők eltűnnek vagy elpusztulnak.

És mi nézők hidegvérrel elfogadjunk egy ilyen megoldást? Találjuk ésszerűnek is? Ha színdarabban, vagy regényben hasonló véget kapnánk, máris megbírálnánk a szerzőket, és szemükre hánynánk a melodramás vagy erőltetett, mesterkelt megoldást.

Lássunk most más francia koreográfusokat, jelentőségüket, és fel fogásukat.

Serge Lifar helyzetét is sok tekintetben úgy kell vizsgálni, mint újitóét. Sokan gyűlölik, sokan tömjénezik. Mi, félretéve a személyes érzelmeket, elismerjük: Lifar kétségbevonhatatlan érdeme, hogy új életre keltette a táncot a párizsi Operában. Szemére vetik, hogy a régi baletteket, különösen a Petipa-féleket átdolgozta és a maga stílusára hasonította, amit nem tartanak a legjobbnak. Saját balettjei számuk körülbelül kilencven, tehát tekintélyes mennyiség) legnagyobbbrészt kérészéletűek voltak és közülük csak mintegy tíz jelenik meg időnként újra a plakátokon. Kivéve a *Variációk* (*Variations*) című táncszvitet, amelyben a táncosnők bemutatgatják nagy tudásukat, és a *Szvit fehérben* (*Suite en blanc*) címűt, ahol az Opera legjobb művészei repertoárjuk legjobb oldalairól mutatkoznak be. Ezt a két darabot mindig el lehet helyezni a műsorban, erre mindig adódik alkalom.

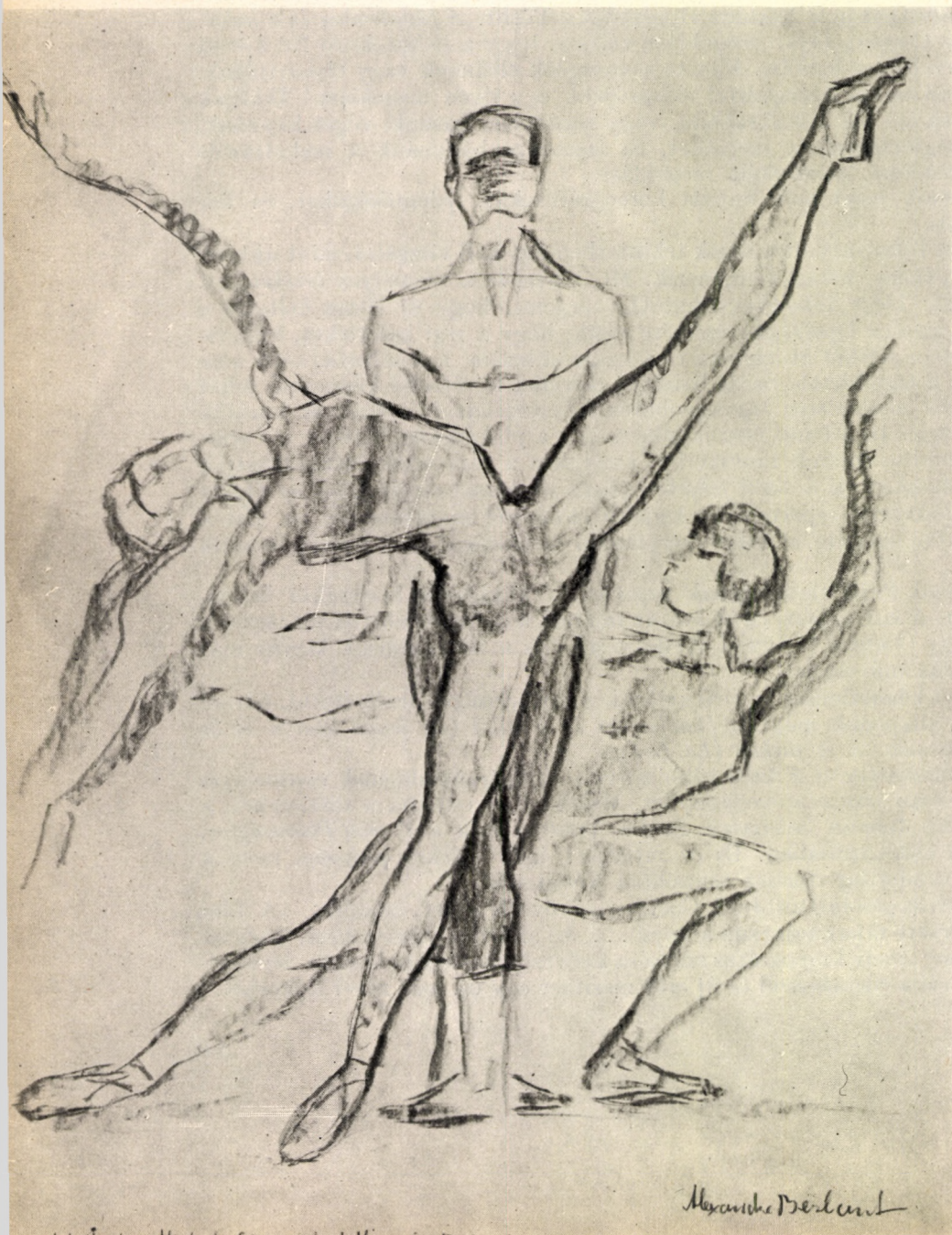
Roland Petit társulatának repertoárja körülbelül huszonhat balett-ből állott. A szövegkönyvírók között találjuk a legismertebb és elismertebb írókat, így Cocteau-t, Orson Welles-t stb., és a munkatársak között más színvonalas művészeket.

Mivel lehetetlenség repertoárjának sokoldalúságát érzékeltetni, három művénél állapodok meg: *A fiatalember és a halál* (*Le jeune homme et la mort*), *Carmen* és *A farkas* (*Le Loup*).

A fiatalember és a halál több művész együttműködésének eredménye. Jean Cocteau írta a szövegkönyvet, Wakhovitch csinálta a díszleteket, a zene pedig Johann Sebastian Baché, pontosabban a *C-moll Passacaglia*, Respighi átdolgozásában. És ez mindjárt igen érdekes jelenség, mert a balettet eredetileg dzsessz muzsikára készítették.

Ezzel kapcsolatban Jean Cocteau a következőket mondta: „A film terén szerzett tapasztalataim alapján. . . be akartam bizonyítani, hogy az olyan tánc, amely koreográfus számára kedvező ritmusokra készült, lemondhat ezekről a ritmusokról és új erőt meríthet egy új, más zenei légkörből.”

4. Szonáta hármásban
(Olga Adabache, Michèle Seigneuret és Maurice Bédart).
Alexandre Berlant rajza





Helène Trailine et Juanduliano dans Francesca de Rimini (Ballet J. Charrat) Alexandre Berlant

5. J. Charrat *Francesca de Rimini* c. balettjéből
(Helène Trailine és Juan Juliano). Alexandre Berlant rajza



Violette Verdy et Roland Petit dans "Le Loup"

Alexandre Berlant

6. Jelenet a *Farkas* c. balettből (Violette Verdy és Roland Petit).
Alexandre Berlant rajza

Cocteau és Roland Petit Bach zenéjét választották, amely tökéletesen simult mind a tárgyhöz, mind a tánchoz.

Igen nagy siker volt Roland Petit *Carmen*-je, amely a fiatal koreográfus pályájának csúcspontját jelzi. Bebizonyította, hogy a koreográfusnak joga van áttenni a régi témákat és új stílusban újraírni őket.

A harmadik balett, *A farkas* egyesek számára Roland Petit remekműve. Feltétlenül balett, de ugyanakkor mimodráma is. Fantasztikus témájában az emberi, állati és növényi olvad egybe.

Petit újabb balettjei kevés sikert arattak. Bőséges ihletésű koreográfus, azonban állhatatlan és nyugtalan művész, olyan egocentrista, aki nem mindig magának a művészetnek szolgál. Jelen pillanatban Roland Petit letűnt, azonban kétségtelen, hogy bizonyos idő múltán ismét új alkotásokkal fog előállni.

Részletesebben ki akarok térni Janine Charrat néhány balettjére, főleg az *Algák*ra és a *Kötélékekre* (*Les Liens*). Az *Algák* forradalmi balett igényével készült témában és rendezésben egyaránt, s az utóbbiban valóban forradalmi is volt. De ami a témáját illeti, elfelejtették, hogy ugyanezt

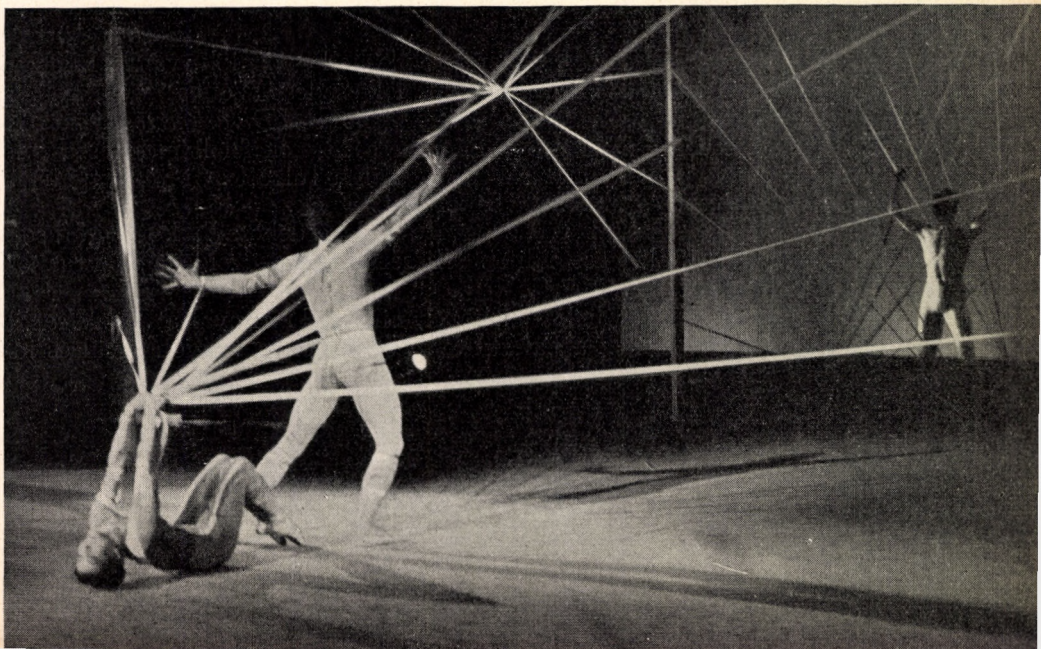
már feldolgozta Jean Borlin a *Bolondokházában*, ahogy erre már utaltunk. A téma a következő: fiatal lányt ápolnak egy elmegyógyintézetben; a fiú, aki szereti őt, találkozni akar vele; épeszű, azonban tetteti az őrültet és így bekerül ugyanabba az intézetbe. Sajnos hiába. Szerelméről örökre le kell mondania. Ez a téma bizony töményen patétikus.

A balett sztereofónikus aláfestő zajokkal kezdődik. A librettista szerint ezeknek a zenével váltakozó zajoknak az egészséges ember és a patológus ember közötti kettősséget kellene kifejezniük a hangok világában. Ugyanezt a kettősséget kellene kifejeznie a vizuális világban a járás és a tánc szembeállításának is. Így halljuk az írógépek, a kinyitott vízcsapok, a szakadt húrú zongora, a csapódó ajtók, a szöges cipők, a dobpergés zajait. E zajok között felcsendül a zene is. Ennek a zajkulisszának az elkészítése hónapokat vett igénybe és elvben fantasztikusnak kellett volna lennie. A valóságban furcsa volt, ellentmondásos, nyugtalanságot keltett és — a közönség visszautasításával találkozott.

Janine Charrat viszonylag igen fiatal, mégis harmincnégy művet alkotott. De szerintem ezek közül csak igen kevés méltó figyelemre. Janine Charrat sokáig volt Roland Petit partnere. Most saját társulattal rendelkezik, amelyben igazgató, koreográfus és táncosnő. Első balettjeiben határozottan föl lehetett ismerni Serge Lifar hatását; jelenleg más a helyzet. Most a filmszerű vágásokhoz folyamodik, a sztereofóniához, idegen forrásokhoz. Mozgó függönyökkel, vetítévasznakkal találkozunk nála, és azzal az égő vággyal, hogy megszabaduljon a mindennapitól, a banálistól. Kétségtelen, hogy Janine Charrat ihletett, tehetséges művész, őszinte és érdekes, jót akar alkotni, azonban ez nem mindig, sőt ritkán sikerül neki.

Szóbanforgó balettjében szerepel egy bál: a távozni akaró fiatalembert körülvevő farandole-ban ott van a bolondok sokszínű rongyainak és a fiatalember hétköznapi ruháinak ellentéte; tragikus pas de deux-k vannak,

7. Janine Charrat, Adolfo Andrade és Elburg Karel a *Kötelek*ekben (I. Semenof—J. Charrat). Photo Michel Petit





8. Maurice Béjart,
Michèle Seigneuret és
Janin Monin az *Orfeusz-*
ban (Pierre Henry
és Maurice Béjart).
Photo Michel Petit

és mellettük az a jelenet, amikor a kényszerzubbonyt ráhúzzák a fiúra. S miért *Algák* cím? Mert a librettista Bertrand Castelli szerint akváriumvilágban játszódik, ahol a testek úgy mozognak, mint az algák, hajlongnak, csavarodnak, hogy irreális hatást keltsenek. Értethető, hogy ennek a balettnek csak igen mérsékelt volt a sikere, a nézők nagy többsége határozottan elvetette.

A *Kötélékek* (*Les Liens*) érdekes alkotás. A színpadot cölöpökre kifeszített kötelek szelik keresztül-kasul, amelyeket a szereplők felhasználhatnak, mivel lazák és rugalmasak. Ezek a kötélekek a Sors kötöttségeit jel-

képezik, amelyeket az embereknek le kell győzniök, vagy el kell viselniök. Ez a mű érdekelte a közönséget, lelkesedést azonban nem keltett benne.

Említsük még meg a *Diagrammokat* (*Diagrammes*), ezt elsősorban „matematikai” díszlete teszi érdekessé, ennek felelt meg a szereplők lábainak és karjainak elhelyezkedése. Talán túlzottan intellektuális törekvés, s ez lehetett egyik oka a sikertelenségnek.

Janine Charrat tehát egyike a legérdekesebb koreográfusoknak, de nincs benne elég zsenialitás teljesértékűen megoldani a maga elé tűzött problémákat.

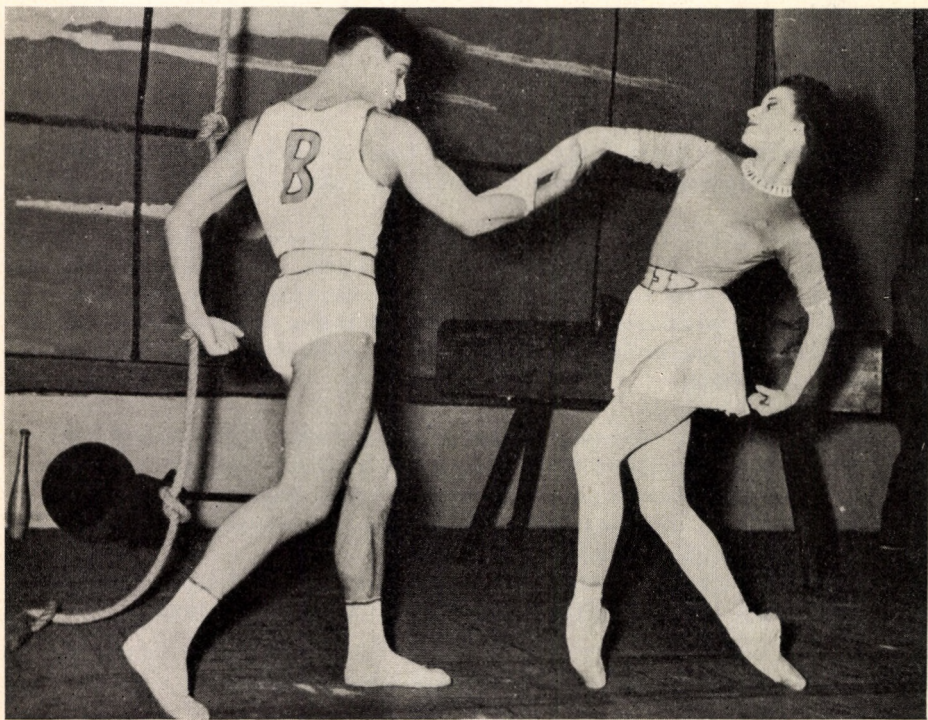
Jean Babilée balettjei közül minden bizonnyal a *Caméleopárd* a legkülönösebb. Ennek a balettnek a cselekménye világon kívül és időn kívül

játszódik, egy leáldozó civilizáció utolsó napjaiban, amikor emberek és állatok együtt, egymás mellett élnek. Mindannyian ugyanazt az istenséget imádják, a *Caméleopard*-t. Egyik nap egy törtető, nagyra vágyó király veszi át az isten szerepét. Az emberek hagyják magukat becsapni, az állatok azonban nem, s ők végeznek a csalóval.

Az Opera egyik régi táncosa, az igen tehetséges és tiszta művészetre szomjas Jean Serry a gyönyörű katedrálisáról híres Chartresban egy tánc-egyesületet alapított, amelynek neve: *Danse et Vie* (Tánc és élet). Beszélünk kell balettjéről, *A Másik szigetről* (*L'autre île*), amelynek szövegkönyvét Jean de la Varenne, az Akadémia tagja írta. Első előadását egy majdnem teljesen rombadőlt templomban tartották.

Amikor a függöny fölmege, kalózok, tengeri rablók, kalandorok vitatkoznak. Íme a rövid tartalom: egy XVIII. századi lord magával ragadja a kalózokat, megcsillantva előttük egy szigeten elásott kincs reményét. Nemcsak aranyat fognak találni, de gyönyörű álmokat is. Kikötnek a szigeten. A kalózok kevés aranyat találnak, de álmokat annál bővebben, s gyönyörű lányokat, akik a régi idők táncait táncolják. A díszletek igen megkapóak, a zene: Debussy, Ravel, Rameau stb. A világítás igen kidolgozott és filmszerű megoldásokat használ kellő mérsékléssel.

9. Violette Verdy és Jean Babilée a *Hármas egyensúlyban* (Babilée/Nepo—J. M. Damase). Photo Michel Petit



Nem gondolom, hogy ezt a műsort magában Párizsban is bemutatták volna, pedig megérdemli, hogy megnézzük. De talán más lenne, ha kivennék a régi templom atmoszférájából.

Françoise és Dominique széleskörű érdeklődést keltő nagyértékű művészek: mintegy tucatnyi balettet alkottak. Lássunk közülük néhányat.

A *Pasoban* szerepel egy spanyol körmenet a maga misztikus hangulatával. A Szűzanya mögött felvonulnak: a vörösrózsás halott infánsnő, lámpákat vívó öregasszonyok, a kis cigányfiú stb. Mondjuk, hogy olyan, mint egy Echternach-i körmenet, barokk attitűdökkel.

Heidemarie von Dittmur. Itt a varázslat apránként keríti hatalmába a nézőt, ahogy a lázálmos témák váltakoznak. Egy fiatal lány elhagyja övéit és lemond terveiről, hogy megtalálja irreális szeretőjét. Lázálmok, ijesztő árnyak, a gölem, fantasztikus lovagok kavarognak körülötte; Achim von Arnim és Novalis német romantikája. Françoise és Dominique repertoárjában nemcsak külföldi, de francia ihletésű baettek is találhatók. Deryk Mendel *Nászénekével* (*Epithalame*) a közfelfogás szerinti legjobb modern balettet alkották.

Hogy minél teljesebb legyen a kép, megemlítem még a koreográfusok közül *Georges Skibine*-t, aki jelenleg a párizsi Opera koreográfusa és mintegy tucatnyi balettet alkotott, mint pl. a *Kaukázusi foglyok* (*Les prisonniers du Caucase*), *Rómeó és Júlia*, *Tragédia Veronában* (*Tragédie à Vérone*).

Françoise Adret elsősorban külföldön dolgozik, míg Jean Combes jó munkát végez Strassbourghban, és a francia Etchevery Bruxelles-ben koreografál.

Megemlítek még egy fiatal kezdő koreográfust, Lemoine-t az Opéra-Comique-től.

*

Vajon célunk-e most, hogy a modern francia balett-művészet jellemző vonásait megállapítsuk, kifejtsük a különböző alkotók közös vagy eltérő sajátosságait?

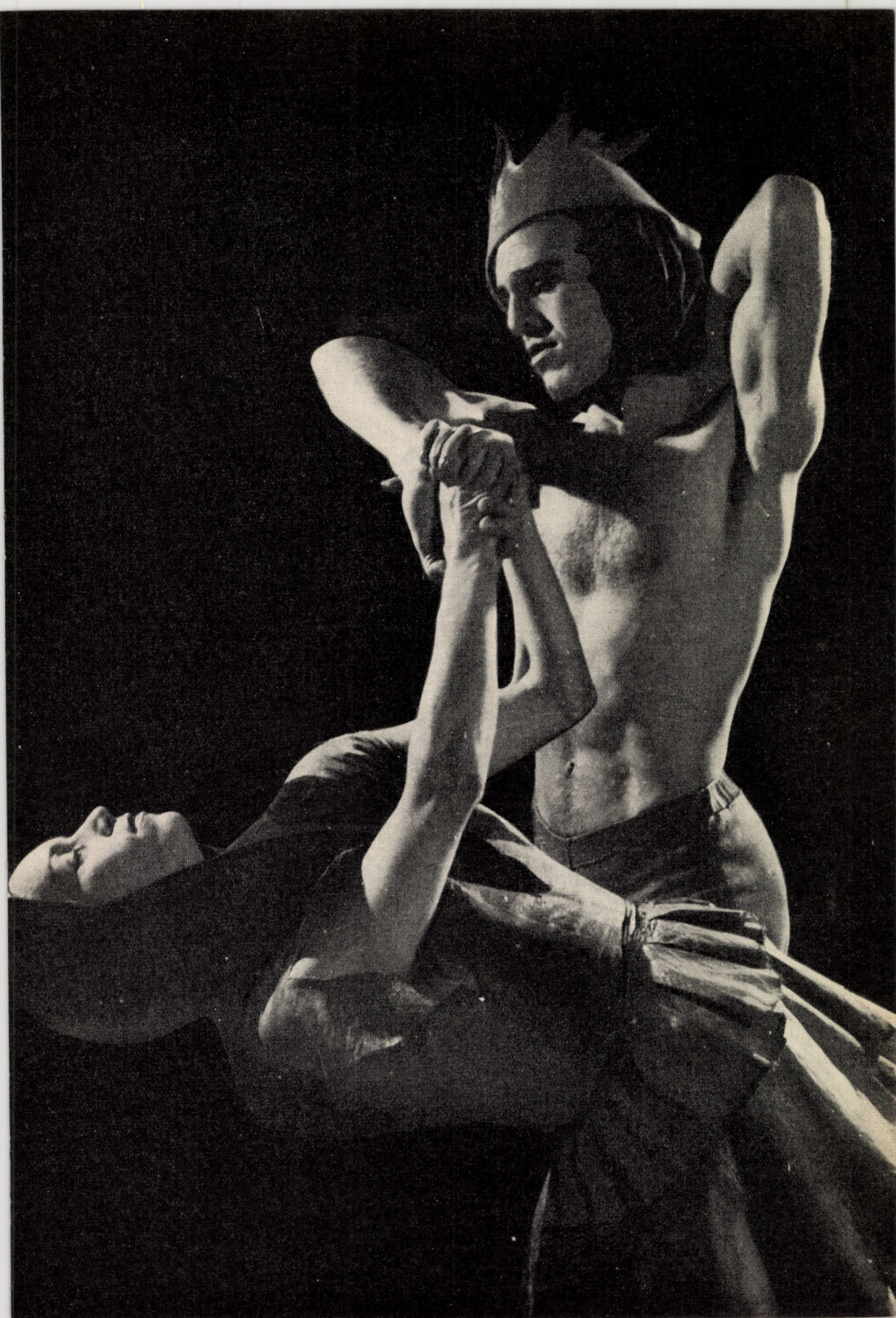
Bizonyára nem. Túl sok az individualista, nincs meg az irányzatok egysége. A francia balettművészet a klasszicista, a neoklasszicista és modernista törekvések között keres utat. Mondhatjuk, hogy még a kísérleti foknál tart: a mitológiától a freudizmusig minden területet fölkatapult, minden stílussal is megpróbálkozott: a tiszta klasszikustól az operettszerűig és a zenés játékokig.

S mi az eredmény?

Semmi pozitív; a közönség értetlensége vagy ellenállása, a sajtó ellenességége; fájdalmas, sokszor igazságtalan éles kritikák, melyek nem mutatják meg a koreográfusoknak a követendő utat, hanem irgalom nélkül „elfüreszelik” őket, úgyhogy nagy bátorságra van szükségük a fiataloknak, ha valami újjal próbálkoznak.

Mindez kétségtelenül érdekes, de csüggesztőleg hat a tánc igazi barátaira, akik végül is nem tudják, melyik szent előtt hódoljanak.

10. Paul d'Arnot és Françoise a *Földi arculatok* c. koreográfiában Françoise és Dominique-tól H. Villa Lobos zenéjére



De ez már Párizs sorsa, hogy a világ kísérleti laboratóriumának szerepét töltsse be. Az egyik humorista azt mondta, hogy Párizsban százával vannak értékes emberek és ezrével zsenik. Igen, mindenféle nemetiségből! Mert ahhoz, hogy valaki párizsi legyen, nem kell szükségszerűen franciának lenni.

Így hát, öregek vagy fiatalok, akiknek ténylegesen, vagy pusztán meggyőződésük szerint van mit mondaniok a világnak, szüntelenül áradnak a Fény Városába. És igazuk van, mert sokan közülük itt találják meg azt a megértést és azt a művészi légkört, amelyről álmodtak, s amelyet odahaza nem találtak meg.

Párizs, 1959 nyarán

LA DANSE SCÉNIQUE À PARIS

P. Tugal

Au début de son intéressant article, M. P. Tugal, le critique français bien connu, brosse le tableau de la situation du ballet à Paris, de la place prépondérante occupée par cette métropole dans l'histoire de la danse. Malgré d'indéniables éclipses, Paris reste toujours la capitale de la danse. «L'opinion du public parisien est la plus sévère, peut-être aussi la plus juste» — disent tous les balletomanes et les critiques.

Puis l'article traite des compagnies et des chorégraphes bien parisiens — qu'ils soient français ou étrangers — dont l'activité et les oeuvres présentent des attaches plus ou moins constantes, mais en tout cas indéniables avec Paris. Même s'étant installés ailleurs, ces compagnies et ces artistes reviennent régulièrement affronter les feux de rampe parisiens; ce sont souvent les critiques et le public de Paris qui ont la primeur de leurs nouvelles créations. L'analyse et la confrontation des morceaux chorégraphiques de la compagnie du marquis de Cuevas, de Béjart, de Cocteau, de Lacotte, de Jérôme Robbins, de Kochno, de Borlin, de Janine Charrat, de Lifar, de Roland Petit, de Babilée, de Jean Serry, de Françoise et Dominique, de Skibine permet de dégager les principales tendances de la danse à Paris, ainsi que leur portée indéniable sur le développement de l'art chorégraphique moderne français et international.

La conclusion de M. P. Tugal est donc tout à fait pertinente: Paris a été et reste le laboratoire d'essai, la scène expérimentale de la danse mondiale.

ILLUSTRATIONS

1. T. Lander et W. Skouratoff dans *Le Rendez-Vous manqué* (F. Sagan—M. Magne—Taras—Lurio). Photo M. Petit

2. L. Daydé, M. Renaud et S. Lifar dans *Roméo et Juliette* (Opéra). Dessin de A. Berlant

3. P. Lacotte et J. Clavier dans *L'Homme et son Destin*. Photo M. Petit

4. O. Adabache, M. Seigneuret et M. Béjart dans *Sonate à Trois*. Dessin de A. Berlant

5. H. Traaline et J. Juliano dans *Francesca de Rimini* (Ballet J. Charrat). Dessin de A. Berlant

6. V. Verdy et R. Petit dans *Le Loup*. Dessin de A. Berlant

7. J. Charrat, A. Andrade, E. Karel dans *Les Liens*. Photo M. Petit

8. M. Béjart, M. Seigneuret, J. Monin dans *Orphée* (P. Henry, M. Béjart). Photo M. Petit

9. V. Verdy et J. Babilée dans *Balance à Trois* (Babilée/Nepo—J. M. Damase). Photo M. Petit

10. P. d'Arnot et Françoise dans *Visages de Terre*, chorégraphie de Françoise et Dominique, musique de H. Villa Lobos

TÁNC ÉS PANTOMIM ISKOLADRÁMÁINKBAN

B. Egey Klára

A régi korok magyarországi színpadi táncait nehéz feltárni és rekonstruálni. A ránk maradt színháztörténeti dokumentumokban a legtöbb esetben csupán egy-egy közvetett, nehezen megfejthető utalást találunk arra nézve, hogy az előadott darabban tánc is szerepelt; máskor pedig — leginkább külföldi analógiák alapján — pusztán feltételezésekre szorítkozhatunk.

Az a modern színjátszó stílus, amelyben a dráma szóbeli tartalmát a természetes gesztus és a mimika támasztja alá, ezzel is gazdagítva a kifejező erőt, csak a romantika idején indult útjára. A felvilágosodás korában az álarcok ugyan már lekerültek a táncosok arcáról, a nehéz, szinte építményszerű ruhák egyre egyszerűbbek lettek és megkönnyítették a színpadi mozgást, de a merev, legfeljebb csak a hang hajlékonyságával élő színpadi játékot a színészek lassan vetkőzték le. A természetesebb, elevenebb színpadi mozgás kialakításához nagyban hozzájárult a vásári színjátszáson át a reguláris színpadra került *commedia dell' arte*, illetve a népies színjátszás elemeinek beszüremlése.

A mozdulat szerepe a régi színjátszásban egészen más volt, mint a modernben. A kifejező mozdulat és a tánc külön élt az elmondott szövegtől. Magát a szöveget a legtöbb esetben csak néhány konvencionális gesztus kísérte, így a táncnak és a pantomimnak a régi színpadokon más szerepe volt, mint napjainkban. Nem véletlen az, hogy a balett történetének első korszakában maga a tánc még az énekelt, szavalt, feliratokban közölt cselekmény közé iktatva szerepelt.

Ahhoz, hogy a hazai iskoladramákban előkerülő tánc- és pantomim-szerű elemeket meghatározhassuk, legelőbb annak megvizsgálására kell törekednünk, hogy vajon milyen mozgáselemek kerültek az iskolai színpadokra? E rövid tanulmány keretében a témát azonban távolról sem meríthetjük ki, még magát a fejlődést sem kísérhetjük nyomon: csupán egy készülő nagyobb összefoglalásunk szempontjaiból és anyagából adunk ízelítőt.

Az iskoladramákat az egyházi iskolákban adták elő s jó részük a vallásos nevelés céljait szolgálta. Magától érthetődő tehát, hogy — különösen kialakulásuk idején — egyes, az egyházi szokásokhoz kapcsolódó mozgás- és táncelemek is szerepet kaptak bennük.

Sok jel mutat azonban arra is, hogy a katolikus szerzetesrendek, főképp a jezsuiták iskoladramáira az udvari, főúri színjátszás számos eleme, köztük az előkelő világ tánc- és mozdulat kultúrája, különösen a XVII.

és XVIII. században virágzó balett, szintén nagymértékben hatott. Egyébként is hiba lenne, ha az iskoladramákat kizárólag az egyházi műveltség megnyilatkozásainak, az egyházi tanítások népszerűsítőinek tartanánk. Jóval bonyolultabb folyamatról van szó!

Irodalomtörténetírásunk már régebben felismerte, hogy a XVII. század végének és a XVIII. század első felének katolikus iskoladramái az ún. barokk ízlés jegyében születtek meg. Az utóbbi évek irodalomtörténeti tanulmányai a katolikus iskoladramák jó részét épp ezért a haladásellenes művek közé sorolják, és még elemzésüktől is tartózkodnak. Ennek a tánc-történeti tanulmánynak semmiképp sem lehet az a célja, hogy a magyar irodalmi barokk kérdésével kapcsolatban kínálkozó újabb szempontokat akárcsak vázlatosan is érintse. Elégedjünk meg annak a leszögezésével, hogy a barokk művészet és irodalom magyar vonatkozásban sem szolgált rá a mostanában szokásos negatív értékelésre: számos olyan vonása is van, mely nolens-volens, a fejlődés következő útjai felé mutat. A XVIII. század második felétől kezdve a világias tendenciák egyébként is erősödnek iskolai színjátékainkban; a régi keretbe az újat, a modernet képviselő polgári dráma egyes elemei kezdenek belopódzni.

Még inkább áll ez az iskoladramák színpadra vitelére, melyet sok esetben káprázatos barokk pompa, érdekes technikai fogások, a legkülönbözőbb akusztikai benyomások és vizuális szenzációk keresése, énekkar, zene, tánc, balett jellemezett. Ezek az elemek jórészt a kor nyugat-európai színházából, mégpedig a világi színjátszás területéről kerültek az iskolai színjátékokba, s itt nem részletezhető színpadtechnikai megoldásaikkal is világi színjátszásunk útját készítették elő, olyan hagyományt és igényt teremtettek, mely nélkül ez utóbbi jóval primitívebb körülmények között kezdette volna meg működését.

Az iskolajátékokba beiktatott tánc és egyéb mozgáselemek pedagógiai jelentőségét sem szabad lebecsülnünk. A vidéki nemesség parlagias környezetéből kikerült ifjak nemcsak a tenyeres-talpas viselkedésről és mozgásról szoktak le, hanem bátor, magabiztos fellépést és kultúrált mozgást is tanultak a színpadon. Mindez az életre való nevelés jegyében történt, hiszen a barokk-kori társas érintkezésben a mozdulatformáknak és tánénak a mainál jóval nagyobb jelentősége volt. Az iskolajátékok táncaiban, balettjeiben feltörő életöröm egyébként is túlmutat a vallásos világképen, és bizonyos mértékig már a felvilágosodás világi életszemléletét készíti elő.

A tánc- és pantomimszerű elemekre a könnyebb megértés miatt is szükség volt a jórészt latin nyelvű iskoladramákban. A pantomim és a tánc nyelve internacionális. Számos adat bizonyítja, hogy iskolai színjátékokat szabadtéren is adtak elő. A mozdulatokat a távol állók is megértették, míg a hang csak kis távolságban érvényesülhetett.

A hazánkban előadott iskoladramákban a pantomim különböző típusaival találkozunk.

Gyakori, hogy a szövegmondást pantomimikus ábrázolás helyettesíti. Ez rendszerint az olyan szerepek esetében történik, amelyekben a beszéd egyébként sem lenne természetes megnyilatkozás. Az 1761-ben Pápán előadott *Pál* c. szomorújátékban szereplő kentaur és szatír csak néhány

artikulátlan hangot ad, különben szimbolikus gesztusok segítségével fejezi ki magát. A *Jekoniás* c. jezsuita iskolai színjáték (Győr 1740) egyik szereplője Rapsak „szótlan személy”, az *Octavianus Caesar* c., szintén jezsuita műben Valerius és Lygdus „personae mutae” (szótlan személyek). Ezekben a darabokban a pantomimikus ábrázolás *csak egyes szereplőkre* szorítkozik.

A pantomim szempontjából jelentősebbek az olyan előadások, melyeknek végén az *egész színmű cselekményét mozgásban reprodukálják*. Több olyan művet ismerünk, melynek kézírata a cselekményt röviden összefoglaló verses vagy prózai szöveggel végződik. Az irodalomtörténészek ezeket a szövegeket pusztá rekapitulációnak tekintették. Ilyen összefoglalást találunk például az egyik legértékesebb iskoladramánk, Benyák Bernát *Joas*ának végén is. A darab egyik méltatója, Perényi József ezt „rendezői utasítás”-nak tekintette, nem figyelve fel arra, hogy magát a szöveget a szerző „néma nyílások” (néma jelenet) megjelöléssel látta el. A több szempontból is érdekes szöveg első része a következő:

1^{-ő}

Ismael össze kulcsolt kezekkel földre áll, szemeit az égnek szegezvén. Jojada oldalaslág jobb keze felemelésével jelenti, hogy tanítja őket. A századosok rendben állnak kópiják nélkül.

2^{-dik}

Oldalaslág állanak a századosok, Ismael karján tartván a kópijákat, nyújt egyet az elsőnek, aki hozzányújtja kezét és mind a ketten tartják.

3^{-dik}

Athalia pironató ábrázatban, büntetésre emelt karral áll Jojada felé, aki mellének szegzett jobb kezével jelenti igaz hívségét. Mathanias és Semeja neki szegzik dardájokat Jojadának.

4^{-dik}

Ismael csudálja az helyet, Obed mutatja a küszöböt, Azákiás az ablakot, Elizafat a nyomot, Másiás Obednak fordul, egy kevéssé forgatja fejét.

5^{-dik}

Athalia a tronuson ül. Mathanias kézen vezeti Sebiát, aki is alázatosan meghajtja magát Athalia előtt. Semeja mellette áll.

6^{-dik}

Jojada Joassal ül a szobában, Sebia a küszöbnél állván, köszönti őket. Joas könyörületes szívvel nézi s mintegy menőfélben vagyon feléje.

7^{-dik}

Athalia nagy tekintettel áll Joas és Josabet felé, akik térdet vetnek előtte. Jojada az égbe veti szemeit, Athalia katonái nekik szegik dardájokat...

Az idézett szöveg már csak azért is figyelmet érdemel, mert Benyák *Joas*ának „néma nyílásai” nem magának a tragédiának rendezői utasítását adják, hanem a tragédia előadását követő „néma ábrázolat” megjelítéséhez nyújtanak segítséget. A néma ábrázolatot az ún. mutogató pantomim eszközeivel adták elő, amint ez a „néma nyílások” szövegéből világosan ki is derül. Az ilyenféle meghatározásokra gondolunk: „... keze felemelésével jelenti, hogy tanítja őket. . .” „... szeretetének jelét adja. . .” „... mellének szegzett kezével jelenti igaz hívségét. . .” „... üzenő figurát télesen. . .”

A mutogatós pantomim a különböző érzések és cselekedetek kifejezésére — amint az idézett szövegből is megállapítható — hagyományos figurákkal rendelkezett. A tanítást például a jobb kéz magasba tartott mutató és középujja jelentette, a többi a tenyér felé zárva maradt. (A tanító Krisztust is számtalan képzőművészeti alkotás ábrázolja így.) A szeretet jele az volt, hogy a szeretetét kifejezni akaró személy először önmagára mutatott, majd pedig arra, aki iránt szeretetet érzett, végül szívére tette jobb kezét. Ezt a motívumot a színpadon kívül, a köszönés barokkos formái között is megtaláljuk.

A Joas előadását követő néma ábrázolatot rövid prózai szöveg kísérte, ezt a kézirat „rövid cikkelyek” címen közli. Mutatóba idézzük néhány sorát:

Első rész.

1-ső kinyílás.

Jojada hosszasan beszéli Ismaelnek, miként lopatott ki Joas Athalia dühös haragja elől, egyszersmind kiterjeszti szíve szándékát, hogy tudniillik akarná őtet az atya királyi székébe ültetni, azért is kopijákat ad nékie, hogy a Leviták közt osztaná el...

Ha a „néma nyílások” és a „rövid cikkelyek” szövegeit összevetjük, kiderül, hogy mindkettő a dráma rövid summázatát adja, de míg az előbbi a néma ábrázolat mozgásban való megjelenítésére szolgáló útmutatás, addig az utóbbit a mozgásban megelevenített dráma kíséreteképp mondták.

A néma ábrázolatokat nemcsak prózai szöveg, hanem gyakran versbe szedett összefoglalás kísérte. Nagy György *Konok pereskedők* című, Marosvásárhelyt 1780-ban játszott iskoladramájában ugyan nincs kifejezett utasítás a néma ábrázolatra nézve, de a dráma végén levő verses összefoglalás teljesen a darab mozgásban kifejezhető vonalára épül:

Materiánk előbb a Kofákról lészen

Egytől közüllők egy gyermek almát vészen

Minthogy tsalogatja 's kiabálást téssen...

Bár ezt a szöveget az iskoladráma végén találjuk, az olyan kitételek, mint „materiánk előbb a kofákról lészen”; „kiabálást téssen”; „almát vészen”, arra utalnak, hogy az összefoglaló vers elmondásával párhuzamosan a színpadon megfelelő néma ábrázolatot jelenítettek meg, mert különben a szövegnek nem sok értelme lenne.

Az iskoladramákban gyakran előfordul az, hogy a darabot vagy az egyes felvonások között, vagy az előadás végén allegóriai, illetve mitológiai párhuzam egészíti ki. Ezek között számos olyan akad, melyet néma ábrázolat formájában adtak elő. Sokszor még tánc is van bennük. A kínálózó sok példa közül említsük meg a Nagyszombatban, 1695-ben előadott *Pietas vindex* (*A kegyesség diadala*) c. drámát, amely már előljáró beszédében utal a darabban előkerülő allegorikus ábrázolatokra s magyarázatukat is megadja; a *Fraternae in fratrem impietatis*... c. szintén Nagyszombatban (1741) előadott drámát mitológiai jellegű néma ábrázolat kísérte; az *Imre és Konrád Esztoráz* (Kassa 1765) c. dráma nyomtatott programja „a játékot példázó s béfejező táncosok” neveit is felsorolja.

Az iskoladramákat gyakran az iskolák mecénásai vagy előkelő vendégei tiszteletére rendezték. Az ilyen előadásokat szinte kivétel nélkül olyan jelenetek követték, melyek a látogatót, vagy családját allegorikus képekben dicsőítették. A nagyszombati jezsuita iskolában alapítványt tevő Eszterházy Pál tiszteletére hosszú éveken át rendeztek színelőadásokat. Az 1714-ben rendezett előadást például a következő néma ábrázolat zárta le: a világ négy részét megszemélyesítő szereplők az Ájtatosság megszemélyesítője előtt tisztelegtek, a mozgalmas jelenetet egy jellegzetesen barokk kép fejezte be: az Eszterházyak címerével ékesített griffmadár a család címerét az Ájtatosság lábai elé helyezte.

A néma ábrázolatok a barokk színpad kedvelt megnyilatkozásai közé tartoztak. Divatjuk egy ideig tovább él, még az 1830-as években is gyakran találkozunk velük, de az egykor mozgalmas néma ábrázolatok ekkorra már sokszor csak tablókká, életképekké egyszerűsödnek. Az érett romantika azután eldobja ezt a műfajt, csak a némafilmek korai időszakában találunk majd újra a néma ábrázolatokra jellemző mutogatós pantomimszerű mozgás stílust.

Az előkelőségek tiszteletére rendezett előadások érdektelenek lennének számunkra, ha csak a barokk tekintélykultusz megnyilatkozásait ismernénk fel bennük. Az ilyen előadások azonban a tánc történet számára gyakran értékes adalékokat nyújtanak, mert nemcsak néma ábrázolatokat, hanem *táncbetéteket* is találunk bennük. Az iskoladramák előremutató, világias elemei szintén leginkább a hozzájuk kapcsolódó táncokban jelentkeznek. Az ilyen előadások betanításához sokszor már táncmestert is hozattak. Néhány példa a táncokra: Nagyszombatban 1719-ben az *Ambitio vindicata* (*A törtetés bizonyossága*) című darabot adták elő, mely a vandál Stilico nagyraagyásáról és gyászos végéről szól. Közben intermédiumot is játszottak. A zenészek karában mitológiai és allegorikus személyek szerepeltek. A nyomtatott program azt is feltünteti, hogy a kertészek táncában („in saltu hortulanorum”) 18, a katonák táncában („in saltu militum”) 18, és a zsákmányolók táncában („in saltu praedonum”) 7 tanuló táncolt. 1730-ban, ugyancsak Nagyszombatban, *Arsinoe* tragédiáját játszották. A darabot allegóriai párhuzam kísérte. A program ebben az esetben is feltünteti a táncokat: 10 fiú a nemesek „viaskodó táncát”, 15 pedig a katonák táncát táncolta. A már említett *Fraternae in fratrem impietati* katonatáncában 17 tanuló vett részt. A *Praemium fidei et amoris* (*A hűség és a szeretet jutalma*) c. 1735-ben, Sopronban előadott darab Szent Lászlónak a kunok felett aratott győzelméről szólt. Ezt is allegóriai párhuzam egészítette ki. A program megemlíti, hogy a darabban magyar nemesek és kun nemesek táncát járták el a diákok. Ez az adat azért is figyelemre méltó, mert joggal feltételezhető, hogy mindkét táncot a korabeli magyar táncok motívumaiból állították össze.

Eddigi adataink szerint táncmester nevének említésével először az 1729-ben Pozsonyban előadott *Keresztény Herkules* programjában találkozzunk. Ennek a darabnak táncait Fridrich György állította össze és tanította be. A Pozsonyban, 1756-ban előadott *Alexis* és az 1757-ben színre került *Ajax és Teucer* programjai a táncok betanítójaként Carolo Plachi „saltuum magistert” nevezik meg. Ugyancsak ő tanította be a

Komáromban 1756-ban előadott *Pancratius* és a Nagyszombatban 1761-ben színrekerült *Nehemias* előadásának táncait. A program meg is jegyzi róla, hogy „pozsonyi lakos”. Az idézett adatok tehát azt mutatják, hogy szokásban volt máshonnan táncmestert hívni, ha saját városukban nem akadt. 1764-ben a pozsonyi Notre Dame leánynevelő intézetének növendékei az országgyűlés alkalmából francia nyelvű szindarabot adtak elő. Az előadást balett követte s bár a városban volt táncmester, betanítására mégis Párizsból hozattak mestert. Érdekes még megemlítenünk azt az 1759-es soproni előadást (*Johannes Corvinus et Simon Kemény*), melynek táncait Hasenhut József tanította be; a Hasenhut névvel ugyanis a XIX. század elején a pesti német színháznál, majd a Nemzeti Színház táncmes-tereit között is találkozunk.

Az alábbi iskoladrámák programjai megemlítik ugyan, hogy az előadások alkalmával táncokat is mutattak be, anélkül azonban, hogy bármilyen további adatot közölnének arra vonatkozóan: *Rara concordia fratrum in Emerico et Andreas fratribus* (A ritkán egyetértő Imre és Endre, Pozsony 1731), *Salamon et Geyza* (Pécs 1760), *Emericus et Andreas* (Trencsén 1761), *Thiamus et Penthesus* (Nagyszombat 1762), *Judas Machabeus* (Selmec 1757), *Sedecias* (Besztercebánya 1759) *Craterus* (Pozsony 1730), *Regulus* (Selmec 1758), *Quintus Fabius* (Szakolca 1759), *Aelius Sejanus* (Pécs 1760), *Thaebae vindicatae* (Théba megvétele, Nagyszombat 1761), *Haldamus* (Pozsony 1729), *Ramirum inter Gersiam germanos pietas mutua* (Ramirus és Gersia egymás iránti szeretete, Pozsony 1730), *Fortitudo Christiana* (Keresztényi erősség, Pozsony 1729), *Riama nedus* (Pozsony 1730), *Julius martyr* (Kassa 1763), *Palilia sacra* (A szent Palilia, Esztergom 1765).

Sok olyan program van, amely a szereplők felsorolása után az „etc.” jelzést alkalmazza. Az ilyen esetekben nem lehet megállapítani, hogy szerepeltek-e táncosok a darabokban, de mivel a táncosok felsorolása mindig a programok végén történik, az „etc.” jelzés sok esetben a táncosokra is vonatkozhat.

Az iskoladrámák között baletteket is találunk, bár műfajuknak felismerése és rekonstruálása sem könnyű. Érthető tehát, ha az eddigi kutatók az iskoladrámákat jórészt csak irodalomtörténeti szempontból vizsgálták. Az is előfordul, hogy a táncokkal kapcsolatban téves megállapításokat tesznek. Az 1695-ben, Nagyszombatban előadott *Pietas Vindex* c. darabot például ismertetője, Rupp Kornél némajátéknak tekinti, pedig már a tartalmi ismertetéséből is kiderül, hogy másról van szó. A darab Phinartius születésnapjára rendezett ünnepi játékkal kezdődik. Az első felvonás vége allegorikus példázat, amely azt mutatja be, hogy az ellenség Geniusát cethal és tengeri „csudák” elejibe vetik ki. A második felvonás középpontjában az áll, hogy a város polgárai Lidericust különböző játékokkal mulattatják. Ezt a felvonást is allegorikus jelenet zárja le: Genius Andromeda alakjában a cetnek és a tengeri szörnyek martalékaul van kitéve, de a Perseus képében megjelenő Kegyesség „társai vigasságai közt” megszabadítja a rabot. A harmadik felvonásban csaták, párviadatok zajlanak, majd az utolsó jelenetben Lidericus megszabadítja Emergartát s ekkor a győztes „divisionbeli nemesek” jeles tánccal vigadnak. Érdekessége még a

darabnak, hogy a második felvonásban kigyúl egy ház, a tűz oltására siető kéményseprők „víg táncolással kimutatják az ő mesterségek jeleit”. A darab diadalmenettel zárul: a Kegyesség a bajnokok által a Tiszteesség templomába vitetik, azután Pallas parancsára az Eszterházy címert is ugyanazon templomba viszik és újabb-újabb vígságok közt minden jókat kívánnak az Eszterházy-családnak.

Ezt a darabot, melynek egyébként csak a jellemzőbb részleteit ismertettük, mint már említettük, eddig némajátéknak tekintették. Ez a megállapítás azonban, különösen ha a tánc szakirodalmában használatos némajáték fogalomra gondolunk, nem lehet helytálló. A *Pietas vindex* teljesen megfelel a régi, XVII. századi és a XVIII. század elején divatos balettek ismérveinek. Az ilyen előadásoknak, úgy látszik, nagy hagyományuk lehetett. Már 1621-ből van utalásunk arra, hogy Nagyszébenben *Nuptiae aetatis aureae cum Genio Transilvaniae* címmel mutattak be balettszerű iskoladramát. Ebben allegorikus és mitológiai alakok mellett bányászlegények tánca is szerepelt. 1713-ban Nagyszombatban Christiano Augusto kardinális tiszteletére rendeztek allegóriai játékot: Astrea a földre visszatérve igen megörül, mikor Pallástól értesül az ünnepelt jeles cselekedeteiről és Honornak megparancsolja, hogy diadalünnepet üljenek tiszteletére. Nyilvánvalóan ezt is balettnak tekinthetjük, mert maga a program is utal táncokra, az egész estét betöltő előadásnak viszont alig volt elmondott szövege.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy amikor balettről beszélünk, nem szabad a műfaj *Noverre* után kialakult modernebb típusaira gondolnunk. A magyarországi iskolai színjátékok között színre került balettek előadásairól ugyan nem maradtak ránk megfelelő leírások, de egy 1792-ből való magyar vonatkozású adat, a Bétsi Magyar Kurir *Magyar ballet Nápolyban* című leírása megsejtetheti velünk, hogy milyenek lehettek ezek az allegorikus ábrázolásokkal és diadalmenetekkel összekapcsolt ünnepi játékok:

A Ferdinánd nápolyi király esküvője alkalmából rendezett balett diadalmenettel kezdődött. Részt vettek benne, mint szereplők a „Magyar Tábornak Sántáz-ás gyalogjai, azután 40 Huszár katonák”..., a’ leg-szebb Magyar iz-érsz szerint való öltözetben,”... A Királyi Színházban „egy kedves Simphonia után összeve foglalván magát a’ katonák muzsikuss serege a Chorus-béli muzsikussokkal, hirtelen egy mars nótának kezdetére megjelenének a felyebb említett két Magyar Seregek és a Nemzet 4 Deputátusi. Ezek a Királyi Lócsi felé közelítvén, itt egy Sátor veretett fel, melly mellé Srtázs katonák rendeltettek. A’ több része a’ katonáknak azonban tsonokra oszolván vigadott, és a’ Huszároknak egy része tántzba kerekedett. Egyszer bé-jönnek az Egyenetlenség, Had és Irígység. Ezek magokat a’ katonák közé elegyítettik, és az addig való barátságának fel-zavarására igyekeznek. Azonban érkeznek a’ felhőkön a’ mennyei lelkek, és a’ legszebb muzsikának hangjai között tsendesítették le az egyenetlenséget. Egy parantsolatjokra oda lettek a’ Furiák: magok pedig a Geniusok a’ Királyi Lócsi elejébe lebegve közelítvén, a’ Királynak egy Borostyán koszorút, a’ Királynénak pedig egy bokrétát nyujtottanak... A’ Geniusok innen a Magyar seregek felé indulván, ezek előtt az Austria és Nápoly Tzimereit kezeikből elejtették, mellyeket a’ Nemzet 4 Deputátussi fel-vévén, A’ Király azonban a’ Geniusokra vetette szemeit, és intett nékiek, hogy amazokat, u. m. a’ Deputátusokat úgy nézzék, mint a’ Magyar, és Nápolyi Nemzet békességét oltalmazó Angyalokat. A’ Geniusok a’ történeten elbámult katonákat félbe szakadt vigadozásoknak folytatására ösztönözték. Az után mind közönségesen összeve vévén magokat, az Austriai és Bourboni Házhoz való tiszteletre és örökös szeretetre meg-esküdtének. Végre a tántz ismét elkezdődött, melly

igen mesterséges volt. Ezen neveknek Ferdinánd, Karolina, Austria, Bourbon első betűi, a tántzolókat által igen gyönyörűségeken és mesterségesen ki-formáltatva gyakran láttzottanak. A' huszárok is ki-vont kardjok által külön-külön-féle figurákat tsináltak. Végre az egész tántzó Sereg egy igen sokat ábrázoló képet formálván magából, nagy tapsolások és öröm kiáltások között a' játéknak vége leve."

Az ilyen allegorikus ábrázolásokkal teli balett 1792-ben már csaknem anakronizmus számba ment, de épp ezért hasonlíthatjuk iskoladrámáink barokk balettjeihez. Úgy látszik, az iskoladrámákban is közreműködtek néha katonák. Pápán, 1761-ben előadott egyik iskoladrámában N. Klempai József Haller-regementbeli zászlótartó is fellépett, a nápolyi magyar balett viszont talán arra vall, hogy a katonák által rendezett ünnepi játékok szereplői az iskolából vihették magukkal tánc tudásukat.

Irodalomtörténetírásunk már régen felismerte, hogy a XVIII. század közepétől kezdve az iskoladrámák egyre jobban *kezdenek elvilágiasodni, elnépiesedni*. Ugyanez érvényes az iskoladrámák táncaira is. Néhány jellemző példa:

Az 1761-ben, Pápán előadott *Pál* c. szomorújáték első felvonása a pásztorok énekével végződik. Az ének így szól:

Mibajod sógor? Hogy vagy ily komor?
Egyél egy jó darab zsódot
Önts rá jó hegyaljai bort,
Majd rugod a port.

.....
Eöcsém hej Mátyás, te léssesz dudás,
Fujd fel a kopasz dudádat
Dudold el lejtős nótádat
Bizd rám a tanácsot.

Mivel tudjuk azt, hogy a játékban tánc is szerepelt, joggal feltehető, hogy a pásztorok éneke közben a lejtős táncot el is járták.

A Csiksomlyón, 1773-ban játszott darab végén említést találunk táncosokról. Maga a darab a következő szöveggel fejeződik be:

Ihaa, ahaa mi vigadgyunk
és semmit ne szomorkodgyunk,
Ujuu, ujuu tántzot járjunk,
ne zsibanjon meg a lábunk,
Rabsacesnek mi játékunk,
szivességünk meg mutassuk.
Vigan. Vigan.

Ez is magyaros lejtésű táncnóta. (A verssorokra tördelés tőlünk származik.)

Szombathelyen, 1791-ben a diákok egy pásztorjátékot adtak elő, melyet juhásztáncsal fejeztek be. Csokonai *Cultura* c. iskolai színjátékában pedig kanásztánc szerepelt.

Az iskolai színjátékok elvilágiasodása kapcsán a vásári komédiák egyes alakjai (pl. Hanswurst) vagy ezekhez hasonló figurák is megjelennek a diákszínpadokon. Feltehető, hogy ezekkel együtt a vásári komédiákra jellemző komikus táncok is előkerültek.

Az 1792-ben, Losoncon előadott *Didónak szomorú történetében* az egyik szereplő, Satyra pl. így beszél:

Aeneáska lenni szeretnék én is
Meg nyalja ám a sőt a ketske ha vén is
Csak Papot, Barátot magam vőfély lések
De elébe platzon egy fordulást tések.

Az utolsó sor arra látszik utalni, hogy a Satyra itt a szöveg hangnemének megfelelő mókás táncot járt el. Hasonló lehetett a *Komédia és Tragédia* című marosvásárhelyi iskoladráma (1777) együgyű rab elnevezésű szereplőjének szavait kísérő tánc is:

.....
Tsak mindjárt azért is it minden láttára,
Tántzolok Hécuba aszszony boszszujára.
A kofának gyűljön hogy mérge torkára.
Félre aló minden frissen kádiára
Jaj jaj jaj mint meg ütém jaj jaj a faramat
Ette volna meg a kutya a lábamat...

*

A kínálkozó adatokat több irányban is szaporíthatnánk, s kísérletet tehetnénk az iskoladramák táncainak alaposabb rekonstruálására; a most rendelkezésünkre álló szűk keret azonban egyelőre nem ad erre lehetőséget. De talán a most ismertetett, teljességre távolról sem törekvő anyag is világosan bizonyítja, hogy iskolaszínjátékaink táncai a magyar tánc-történet olyan értékes fejezetét alkotják, melynek tüzetesebb kidolgozására érdemes lesz még visszatérnünk.

Budapest, 1958. november

FELHASZNÁLT IRODALOM

A XVI. és a XVII. század barokk balettjét gazdag anyaggal, sok új szempontot felvetve tárgyalja: Jean Rousset, *Littérature de l'Âge Baroque en France*. Paris 1954. Újabb szempontok a barokk kérdéséhez: M. B. Алпатов: *Большая Советская Энциклопедия*. IV. 254-261. old. Vita a magyar irodalmi barokk kérdéséről: Irodalom-történet. 1957, 1. sz.

Az iskoladramákkal foglalkozó irodalomból a következő művek tánc-történeti vonatkozású anyagát használtuk fel:

Alszeghy Zsolt és Szlávik Ferenc, *Osíksomlyói iskoladramák*. Régi Magyar Könyvtár 32. sz. Budapest 1913.

Benyák Bernát, *Joas*. Magyar Irodalmi Ritkaságok 3. sz. Budapest 1931. Bernáth Lajos, *Protestáns iskoladramák*. Régi Magyar Könyvtár 21. sz. Budapest 1903.

Czapáry László, *Mysterium és iskola-dráma*. Székesfehérvár 1895.

Gerencsér István, *Adalékok a magyar iskoladramák történetéhez*. Budapest 1909.

Jablonkay Gábor, *Az iskoladramák a jezsuiták iskoláiban*. Kalocsa 1927.

Juharos Ferenc, *A magyarországi jezsuita iskoladramák története*. Szeged 1933.

Mócs Szaniszló Gyula, *Kéziratos pálos iskoladramák az Akadémia könyvtárában*.

Egyetemes Philológiai Közlöny 1891.

Rupp Kornél, *Némajáték 1695-ből*. Irodalomtörténeti Közlemények 1892.

Szivák István, *A magyar dráma kezdete*. Budapest 1883.

DANSE ET PANTOMIME DANS LE THÉÂTRE SCOLAIRE DE HONGRIE

K. B.-Egey

Il est fort difficile de mettre à jour et de reconstituer les danses de théâtre de jadis en Hongrie. Dans les documents historiques, d'ailleurs rares, se rapportant au théâtre hongrois et qui nous sont parvenus, nous ne pouvons découvrir que des indications indirectes et difficilement déchiffrables au sujet de la danse de théâtre. Dans plus d'un cas, nous sommes obligés de nous contenter de suppositions.

La présente étude examine tour à tour les éléments chorégraphiques et pantomimiques des pièces scolaires de l'époque baroque en Hongrie. Il n'est pas rare, en effet, dans ces pièces que, pour tel ou tel rôle, des mouvements de pantomime suppléent au texte. Sont encore plus significatives les représentations à la fin desquelles le sujet de la pièce était résumé par le mouvement, par une expression semblable à celle de la pantomime. C'est ce que nous remarquons dans le cas du drame scolaire «Joas» de Bernát Benyák, dont le manuscrit a conservé de telles indications. Souvent, des allégories ou des morceaux mythologiques, à intrigue parallèle à celle de la pièce, et de caractère pantomimique étaient joués aux entractes des pièces scolaires ou à la fin de la représentation. D'autres fois, nous trouvons, dans ces pièces scolaires, des intermèdes dansés. En général, ceux-ci s'ajustent convenablement au sujet de la pièce; et il mérite d'être mentionné que parmi ces intermèdes dansés figuraient également des danses nationales hongroises. Nous avons même pris connaissance de véritables représentations de ballet sur les scènes scolaires hongroises. Souvent ces morceaux furent réglés par des maîtres de danse professionnels.

Notre théâtre scolaire présente, surtout à partir du milieu du XVIII^{ème} siècle, toujours plus d'éléments laïques. Cela est rendu manifeste par l'apparition, sur les scènes des écoles, de certaines figures des comédies foraines (par exemple: Hanswurth), ainsi que de danses populaires.

A NÉPTÁNC HELYZETE FRANCIAORSZÁGBAN

*Pierre Goron**

Teljes képet adni a franciaországi néptáncról, jelenlegi helyzetéről ilyen korlátozott terjedelemben nem könnyű feladat. Se szeri se száma a csoportoknak és irányzatoknak, amelyek a néptánc iránt érdeklődnek vagy azzal foglalkoznak.

De menjünk vissza néhány évvel a múltba.

Az első világháborúig a néptánc csupán a nép körében élt és öröklődött a hagyományos földrajzi és emberi környezetben. A társadalmi fejlődés a városokba, különösen Párizsba való özönlés új magatartást hozott létre a falusi tömegekben. Vidéken még táncolták a régi hagyományos táncokat (bourrée-kat, gavotte-okat, rigodon-okat stb.), de a fiatalok ezeket egyre inkább elhanyagolták, mert „emancipálódni” akartak, lépést kívántak tartani a „divattal”. Így ezek a táncok a háború előtti nemzedékre maradtak, az „öregek”, a „szülők” kifejező eszközeivé váltak. Ez a felfogás hozzájárult ahhoz, hogy kifejlődjék a falun az amúgyis hagyományos kisebbségi érzés: maradnak tekintették azt, aki mást táncol, mint a Párizsból vagy New Yorkból érkező újdonságokat.

Írók, politikusok igyekeztek megvédeni a néptánc kulturális értékeit, de ez idegenkedést váltott ki és gyanússá tett mindenkit, főleg a parasztság körében, aki a kérdéssel foglalkozott vagy arra csak hivatkozott.

Tehát jelentős vidéki tömegek, parasztlakók áramlottak Párizsba: bretonok, auvergnat-ok egyesültek, először kölcsönös segélyezési alapon, majd 1925 táján megalakult az első folklórcsoport. Nekünk, bretonoknak, kedvünk támadt vidékünk dalait és táncait bemutatni. Ez volt az első francia folklórcsoport. Mivel egész életemben mindig táncoltam, tagja lettem és jelenleg is vezetem.

Más vidékek is követték példánkat Párizsban, és így indult meg a néptánc új virágzása; ez az új virágzás mesterséges volt és a fővárosból terjedt el később vidéken is.

1939-ben, egy közép-európai hivatalos utam során (Németország, Ausztria, Magyarország, Románia) személyesen győződhettem meg azokról az erőfeszítésekről, amelyeket ezekben az országokban a néptánc

* Pierre Goron, a „Folklórbarátok Nemzetközi Társasága” (Amicale Folklorique Internationale), az UNESCO tagegyesületének szakmai tanácsadója és egyik alapító tagja a jelen tanulmánykötet számára írta e cikkét a szerkesztőség felkérésére 1959 nyarán.

érdekeben tettek. Visszatérésem után sikerült erre vonatkozólag a Közoktatási Minisztériummal tervezetet elfogadtatni. Erre folklórcsoportok alakultak majdnem mindenütt, még ott is, ahol soha nem táncoltak!

A fővárosból érkező táncreneszánsz hatására a vidékiek ismét erőre kaptak és a Baszk Vidéken, Roussillon-ban, Provence-ban és különösen Bretagne-ban ismét táncolni kezdtek.

És most hol tartunk?

A néptáncot még mindig eredeti és hagyományos módon úzik Elzász északi részében, a Massif Central egyes vidékein, valamint a Piréneusokban, a Baszk Vidéken, Roussillon-ban, néhány szavójai faluban és elsősorban Bretagne-ban. Itt a tánc a falvakban és a családokban még közvetlenül hagyományozódik és terjed nemzedékről nemzedékre. A virrasztásos ünnepek szolgáltatják a legtöbb alkalmat a közös táncolásra. Jómagam egyetlen évben sem mulasztom el, hogy ilyeneken résztvegyek és visszamenjek a forrásokhoz mind Elzászban, Bretagne-ban, Szavójában, mind pedig Auvergne-ben.

A Provence is táncol, azonban ez szervezett csoportosulások eredménye, amelyek így tartják fenn a hagyományt. Ha az itteni táncok eredetüket és szellemüket tekintve nagyon régiek is, de a legtöbbjük külső jellegzetességei nem régebbek a XVII., XVIII. századnál, a provanszi tánc jelenlegi stílusa ugyanis Noverre-nek, majd Vestrisnek köszönhető. E táncok némelyike máig fennmaradt, mint folklór-megnyilvánulás. Ilyenek a kiscigányok tánca (Danse des Tripettes), a fonólányok (Fileuses), a legényes (Bravade) Saint-Tropez-ben, a baccuber Felső-Provence-ban; ezek azonban egyre ritkábban és szórványosabban jelentkezők. A klasszikus stílus, legyen bár elfajzott, lépéseivel, en dehors-jaival és félspicceivel módosította ezeknek a hagyományos táncoknak stílusát. Látványosabbak és megkövetelik a különleges csoportokban való felkészülést.

A tánc tehát továbbra is hagyományozódik, de ma már a legtöbb helyen nem szerves része a nép mindennapi életének.

Számos folklórcsoportunk van; egyesek igen értékesek, jelentősek, sokaknak célja csupán a kollektív táncolás művelése, és az igazi folklór hiányzik, ill. csak ürügy. Jóakarát és az érvényesülés vágya lép a hozzátérítés helyébe.

A csoportok vezetői között sokan ismerik vidékük táncait, de az eredetiségre való törekvés — ez ugyan paradoxonnak látszik, de mégis érthető — legigényesebben Párizsban mutatkozik. Itt és csakis itt lehetséges ezenkívül elvégezni a kutató és összehasonlító munkálatokat a nagyszámú, gyökerétvesztett falusi között; tehát csak itt lehetséges a szintézis.

A Közoktatásügyi Minisztérium tanfolyamokat rendez a néptáncoktatásra. Ezek a nyilvános tanfolyamok elsősorban a tanításban érdekelteket vonzzák: nevelőket, tanítókat, tanárokat és testnevelőket, sportoktatókat, akiket nagy általánosságban inkább az a törekvés hajt, hogy iskolai ünnepélyeiken, ifjúsági rendezvényeken előadandó látványos táncokhoz jussanak, és nem az, hogy valóságos francia kultúrát és eredeti francia néptáncokat terjesszenek. Ez az oktatás a tanulókra nézve nem jár semmiféle kötelezettséggel, későbbi ellenőrzéssel. Jelenleg Franciaországban az ifjúság körében van egy mozgalom a néptánc felkarolására,

ezt azonban tartalmától, továbbá földrajzi és emberi környezetétől elvonatkoztatva szemlélik.

Mivel csak a külső felépítést veszik figyelembe, igen gyakran divatoskodásba és eredetieskedésbe fullnak. Sajnos, gyakran van ez így az úgynevezett folklórcsoportokban is.

Ezekből a tanfolyamokból azonban kikerül egy bizonyos elit is. Egyéniségek bontakoznak ki, egyes tanulók gyakorlott néptáncosokká fejlődnek. Az általános képzés és egyéni továbbtanulás után kutatómunkát végeznek saját vidékükön; így fejlődtek ki ma már kitűnő szakemberek, akikre támaszkodhatunk és akik nagy folklórmozgalmakat irányítanak Elzászban, Franche-Comté-ban, Lorraine-ban, Normandiában, Champagne-ban és Bretagne-ban.

Ha meg akarjuk érteni a néptáncot Franciaországban, le kell választani az ifjúsági mozgalmakat és csoportokat a folklórmozgalom egészéről. Ezek az ifjúsági mozgalmak és vezetőik ugyanis nem igen igénylik az eredetiséget, számukra a tánc ritmikai nevelés, testnevelési eszköz, vagyis játék!

Itt elsősorban arról van szó, hogy „jó legyen a szellem”. Ez tehát *kollektív* táncolás és nem igazi *népi* tánc.

*

Több cikkre volna szükség ahhoz, hogy képet adjunk a francia néptáncról, például arról, hogyan táncolnak Bretagne-ban, Roussillon-ban, Auvergne-ban és Elzászban, hogy más vidékeket ne említsünk.

Mindegyik vidéknek megvannak a maga sajátos táncai, sőt semmi közös nincs például egy breton gavotte és egy provenszál gavotte között, vagy egy Auvergne-i bourrée és egy Berry-i bourrée között; vagy egy provenszál és egy normandiai rigaudon között.

Megmagyarázni ennek okait messze meghaladná e cikk kereteit. Mindenesetre annyit meg lehet állapítani, hogy azokon a vidékeken, ahol élőhagyományként őrződött meg a néptánc gyakorlata, a tánc stílusa és szerkezete különböző tényezők jelenlététől függ; egyesek ezek közül „állandók”, mint az éghajlat és a földrajzi tagoltság; mások „változók”, mint a lakosság lelki alkata, viselete, erkölcsi világa, szokásai, életkörülménye stb. Ezenkívül más tényezők is hatnak: ilyenek a korosztályok és a nemek.

A szervezett csoportokban, amelyek egységes és fokozatos oktatásban részesülnek, ezek a stíluskülönbségek csak ritkán jelentkeznek, s igen gyakran a nő ugyanúgy táncol, mint a férfi. Már pedig ez nem felel meg a hagyománynak, mert folklórban a női táncos rendszerint megelégszik azzal, hogy jelzi, vázolja a férfitáncos által végrehajtott lépéseket és mozdulatokat, meghagyja neki az ugrások, dobbantások monopóliumát, végeredményben a virtuozitást.

A nagyszámú és vidékenként változó lépések stílusban is változnak nemcsak falról falura, de még a falun belül is.

A francia néptánc elsősorban lábtánc, amelyben a test úgyszólván nem is vesz részt. Nincs semmiféle elmozdulás a függőleges tengely körül. A karok és a felsőtest sosem vesznek részt a táncban — kivéve az Auverg-

ne-i bourrée-t és a baszk fandangót. Igen kevésbé nyilvánítják ki az érzelmet is. Az eredeti táncos, de különösen a táncosnő magatartása teljesen belső koncentrációra épül; ez a koncentráció még erőteljesebben hangsúlyozott a breton nőknél, akiknél hiába keresnénk akár egy mosolyt is.

Ezek a falusi táncok, így az Auvergne-i bourréek, egyes baszk táncok, egyes breton táncok végeredményben régi rítusok, termékenységi szertartások, harcítáncok vagy a birtokbavevés mágikus rítusának maradványai. Koreográfiájuk rendszerint igen egyszerű. A többiek leginkább régi carole-ok, basses danses-ok, vagy branle-ok és egyéb középkori táncok, amelyek az évszázadok folyamán alakultak ki és gazdagodtak új figurákkal, többnyire a francia quadrille-ből vagy az angol country-dance-ból.

Kevés a tematikus táncunk, kivéve a „Mascarade Souletine”-t (Souletine-i maszkás tánc). Ez a régi moreszkából ered, amelyet a századok folyamán egészen máig mindig táncoltak, s amely az általánosan elterjedt kétségtelenül történelem előtti lőtáncal együtt a ló befogásának és idomításának eljátszását jeleníti meg.

Ezt a lőtáncot fölüljük különben Languedoc-ban is (Béziers) és Provence-ban, ahol a kitűnő Saint-Tropez-i együttes ismét sikerre vitte. Része volt az Aix-ben (Provence) rendezett úrnapi körmeneteknek; de itt éppúgy eltűnt, mint Nantes-ban (Bretagne), Domfront-ban (Normandia) és másutt. Ma is megtalálhatjuk, ehhez a lőtáncához kapcsolva, a világ valamennyi országával közös ősi termékenységi rítusokat, az angol *Morrisok*, a Kortchula-i *Morisma* vagy *Moreska* befeketített arcú szereplőit; a középkornak igen kedves volt ez a szimbólum, a mór harca a kereszténnyel, a maradás és pogányság harca a tudással; a Rossz és a Jó örök ellentéte. A legtöbb ilyen táncot farsangtájban járták.

Megint csak Provence-ban kísérletek történtek a régi kardtáncok felélesztésére.

Baszk-földön igen szép és nehezen járható férfitáncokat találunk, többek között a halott vezér táncát (Danse du Chef Mort), amely úgy tűnik, hogy a „Növényzet szellemének halála” elnevezésű régi parasztrítusból származik. Baszk-földi ugyancsak a vastag botok tánca (Gros Batons), amelyet a Guipuzcoa-i spanyol baszk-vidék favágói járnak. Továbbá a kardtánc (Danse des Épées), az almatánc (Danse des Pommes) és a karéjtánc (Danse des Arceaux) stb.

Bretagne igen sok táncal rendelkezik, minden valószínűség szerint a legősibbekkel. Ezek a Jabadaot kivéve néptáncok, koreográfiájuk térrajzban kevésbé változatos. Elsősorban stílusuk és a lépések nagy választéka jellemzi őket.

Ezek a táncok mind elvesztették funkcionális jellegüket és mély értelmüket; most már csak a túltengő életerő és a belső ritmusok kiteljesedései, megjelenítései. Látványos és esztétikus cél felé törnek.

Kivéve tehát néhány látványos breton, baszk, Auvergne-i, vagy provenszál csoportot, a francia néptánc jelentősége elsősorban és különösen a kulturális értékében, a különböző stílusok ismeretében, a mondanivaló tanulmányozásában rejlik. Egy Nemzeti Balett, amely megmutatná ezeket a stílusokat, a színeiket, a ritmikai különbözőségeiket, és szinteti-

zálná legjellegzetesebb néptáncaikat, minden bizonnyal népi kifejezésünk nagy gazdagságáról tanúskodna... De ezt a balettet még meg kell teremteni!

Párizs, 1959. nyarán.

LA SITUATION DE LA DANSE FOLKLORIQUE EN FRANCE

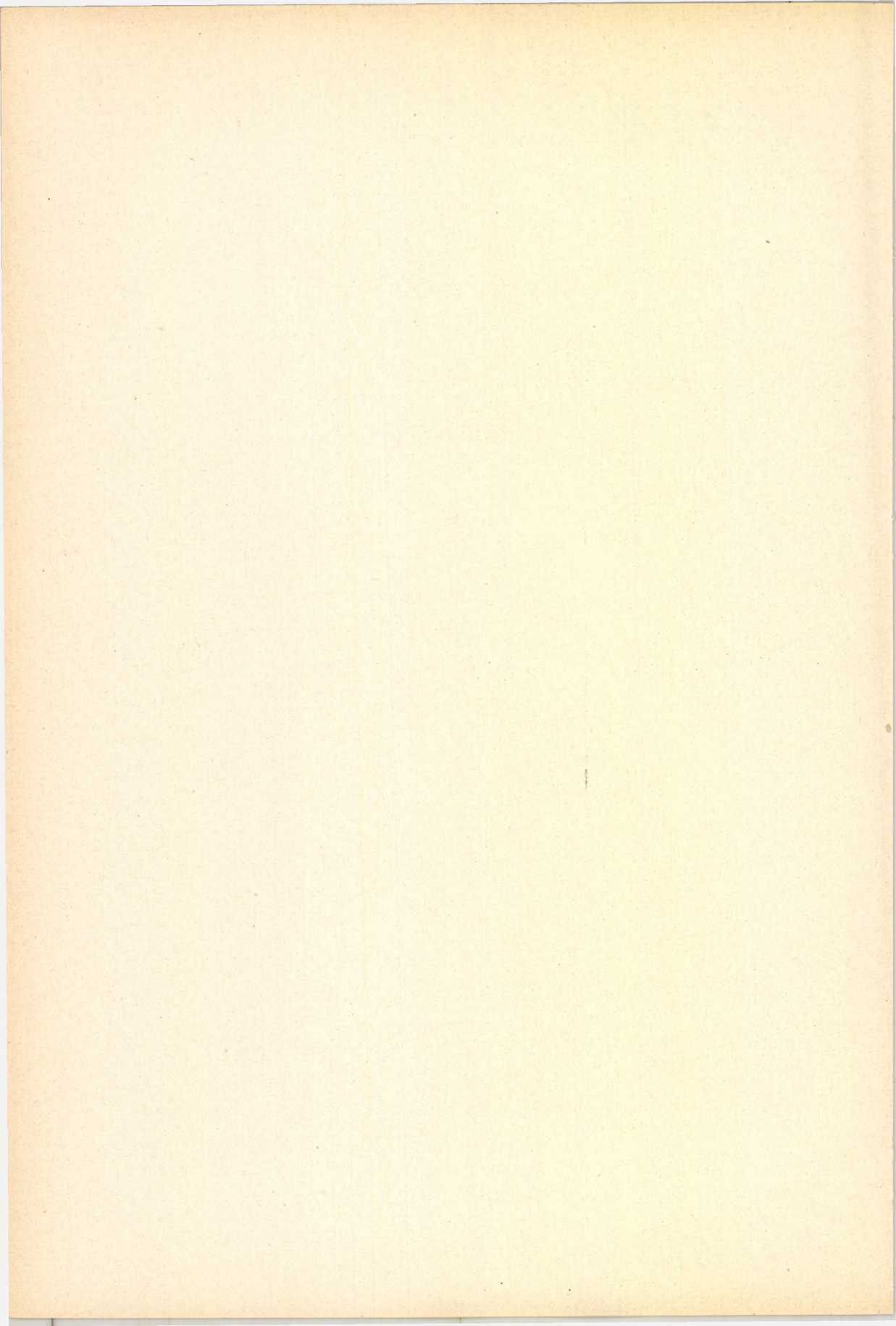
P. Goron

L'article résume la situation de la danse folklorique française qui, jusqu'à la première guerre mondiale, ne fut qu'une des manifestations collectives de la vie traditionnelle des provinces. A cette époque, la jeunesse rurale — sous l'effet de l'évolution sociale et économique, ainsi que de la mode — commença à se détourner toujours plus rapidement des danses françaises traditionnelles (bourrées, gavottes, rigodons, etc.) et celles-ci ne subsistèrent plus dans leur forme et leur destination originelles que dans quelques provinces et régions du pays: Massif Central, Pays Basque, Roussillon, Savoie et surtout Bretagne.

Après une courte analyse de la danse provençale et de ses attaches à Noverre et Vestris, l'auteur détaille l'évolution, à partir de 1925, du mouvement des groupes folkloriques patronnés surtout par les organisations de la jeunesse française et fournit l'examen perspicace de leurs mobiles et de leurs buts, ainsi que de leur valeur artistique. Suit une énumération, avec traits caractéristiques à l'appui, des principales danses folkloriques françaises portées sur les différentes scènes d'amateurs.

M. P. Goron conclut sur la nécessité de fonder un Ensemble Populaire National français subventionné par l'État et capable de présenter les trésors de la danse française dans leur synthèse et toute leur richesse.

TÁNCÉLMÉLET



LÁBÁN RUDOLF

*Lisa Ullmann**

Lábán Rudolf 1879. december 15-én Pozsonyban született. Ifjúságát Magyarországon, Ausztriában és a Balkánon töltötte. Először Pozsonyban, majd Bécsben járt gimnáziumba. Legnagyobb örömet a szünidők jelentették számára, amelyeket atyjával Montenegróban és Hercegovinában töltött. Ott olyan világ tárult fel előtte, amely nagyon is megfelelt képzeletének.

Szerette a merész hegyvidéket, a kopár sziklákat, a mély és sötét hegyi tavakat és a vad sztyeppéket; lovagolhatott, hegyet mászhatott és mindenekelőtt álmodozhatott. A közelkelet világa mágnes módjára vonzotta. A bennszülött asszonyok ekkor még elfátyolozva jártak, és a háremek is megvoltak. Ezzel kapcsolatban Lábán egy kis epizódot szokott mesélni: egyszer felmászott a hárem falára és szemeit végigjáratta a tiltott szentségen a háremhölgyek legnagyobb ijedtségére, akik észrevéve a serdülő fiúcskát, szoknyájukat sietve fejükre borították.

Ebben az időben Lábán egy mohamedán paphoz szegődött, aki atyai érdeklődést tanúsított iránta és bevezette a mohamedán filozófiába. Az ő révén nyílt alkalma Lábánnak, hogy megnézzen egy dervistáncot, amely a fiatal fiúra mély hatást gyakorolt. Későbbi éveiben is sokszor említette ezt az élményt, amely nyilvánvalóan igen erősen készítette arra, hogy az emberi mozgás kifejező képességéről elgondolkozzék.

Lábán anyanyelve magyar volt, habár francia nevelőjétől először franciául tanult. Kora gyermekkorából egy kedves kis történetet mondunk el. Négy éves lehetett, amikor nevelőjével a pozsonyi parkban sétált, és az út egyik oldalán egy szobrot vett észre. Elgondolkozva nézte, majd nagyon komolyan megszólalt: „a másik oldalon egyszer majd én fogok állani, olyan üres az ott”.

A színház erősen vonzotta, és szívesen pillantott volna a kulisszák mögé. A szerencse kedvezett neki. Nagybátyjának, — aki Pozsonyban magas tisztséget viselt, — kulcsa volt ehhez a „csodaépülethez”. Nem kell itt megvitatnunk, hogy vajon Lábán hivatalosan kapta-e meg vagy csak „kölsönkapta” a kulcsot, mindenesetre megnyílt az ajtó számára, és megláthatta a kulisszák titkait. Ott találkozott egy színpadi festővel is, aki gyakran megengedte neki, hogy a keféket kimossa és rendet csináljon. Ez ugyan nem elégítette ki, de sok ösztönzést adott egyéni próbálkozásaihoz.

* „The Laban Art of Movement Centre” (Addlestone, Anglia) igazgatója. E tanulmányt a szerkesztőség felkérésére írta 1959 nyarán.

Szabad idejében tájképeket, csendéleteket, arcképeket kezdett festeni, először naturalista stílusban, amint ez a múlt században szokásos volt. De nem a színek vonzották elsősorban, hanem a formák. Ezekben mindjobban meglátta a természet alakító erejét. Így történt, hogy egyik nap olyan képet festett, amely kora felfogását jóval megelőzte.

Barátjának apja halálos beteg volt, és az egykor sugárzó személyiség testi és szellemi haldoklása olyan élmény volt Lábán számára, amelyet jóval később is egyik legmegrázóbb mozdulatélményeként emlegetett. Mint fiatal fiú ezt csak azáltal tudta kifejezésre juttatni, hogy megfestette ennek az embernek az arcképét. Különös színei és formái semmi esetre sem hasonlítanak a valóságos arcvonásokhoz; absztrakt formákkal igyekezett megörökíteni egy kialvó élet ritmikus feszültségének diszharmóniáját, ahogy azt Lábán a mindjobban összeomló arc mögött látta.

Lábán egyik különleges tanulmányi területe a „human effort” volt, ahogy később nevezte. Ez annak a belső mozgatóerőnek megismerésére és „kezelésére” vonatkozik, amely minden mozgást megelőz, minden mozgással szoros kapcsolatban van, és amely a tudatos és tudattalan testi cselekvések sokféleségében és minőségében mutatkozik meg.

A feladat, amelyet a 16 éves Lábán elé állítottak, tudniillik, hogy élőképet inszenizozzon, mintegy ugródeszka volt eszméi számára. Az az ötlete támadt, hogy statikus képhelyzeteket dinamikus mozdulat-tevékenységgel váltsa fel a nyílt színen. Ez forradalmi újítás volt az élőképhagyományban, ami nyugtalanította szüleit és hozzátartozóit, hiszen önálló alkotó eszmék mutatkoztak a fiúban, amelyeket sehogysem lehetett egy „jócsalád” konvencióinak keretébe illeszteni.

Szüleinek és nevelőjének gyakran volt oka panaszra. Lábán számára tanítói túlságosan lassúak és körülményesek voltak. Nem tudtak feleletet adni sem ők, sem a tankönyvek azokra a kérdésekre, amelyek őt érdekelték. Így történt, hogy egyszer a tornateremben a mászókötéllal olyan magasra lendült, hogy elérte az ablakot és kiszökött rajta. Kint találkozott barátaival, akikkel kiment az erdőbe kóborolni és táncolni. Nemesak csárdást, hanem szabad ritmusban, formákban és csoport-alakzatokban táncoltak, amelyeket közösen találtak ki, hogy a mindenkori játék eszméinek megfelelőjenek.

Ily módon Lábán már 1896-ban ifjúsági csoportot alapított, amellyel kísérletezett, hogy a mozdulatok eredeti kifejezőmódját megtalálja. Bizonyára ez volt a kezdete a mozdulat-kórus elgondolásának, amely későbbben oly széles körben vert gyökeret, és ma a műkedvelő tánc kultúrájának fontos alaptényezője.

Meg kell említeni, hogy bár Lábán nem szerette sem a tanárokat, sem a tankönyveket, mégis letette az érettségit, mégpedig magyar nyelven. Magyar származása még sokkal később is gyakran a maga teljességében előtérbe került. Így egy este hallgatói társaságában magyar nótára gyűjtött. Ekkor is, 76 éves kora ellenére, félrekapott sapkával és panyókára vetett kabátjával csak úgy sugározta magából a jókedvet és az életörömet. Az a magyar tánc, amelyet a pásztortűz mellett járt a réten, annyira eleven és eredeti volt, hogy mindenkit magával ragadott, s felváltva mindenki táncolt vele.



1. Lábán Rudolf 76 éves korában (1955)

Lábán nagy ajándéknak és egész életére, valamint munkájára döntő fontosságúnak tekintette, hogy már ifjúságában kapcsolatba került a magyar, szláv, nyugati és keleti kultúrával.

Szokása volt mondogatni, hogy ő a mozdulatokat gyűjti, mint más a pillangókat. Ezt az érdeklődést nem utolsósorban sokoldalú ifjúkori táncbenyomásai keltették fel benne. Mint kisleány nagyszülei ezüstlakodalmán az asztal tetején járta a csárdást, és sokszor látta hazája és a szomszédos szláv népek népi táncait. Serdülő ifjú korában a dervistáncok és a keleti rituálé benyomásai ösztönözték arra, hogy saját maga is megkíséreljen táncot alkotni. Később a lendületes bécsi keringőben lelte örömét; az akkori balett túlságosan stilizált formái nagyon is merevnek és természetellenesnek tűntek fel szemében.

Mégis megkísérelte, hogy ebből a sajátos művészetből minél többet tanuljon megérteni. Akkor, az 1900 és 1907 közötti években Párizsban az „École des Beaux Arts”-on a szépművészetek iskolájában tanult. Nemcsak az építészetnek és a festészetnek szentelte magát, hanem kihasználta az alkalmakat, amelyek Párizsban adódtak, hogy a balett-technika alapjait megismerje. A tulajdonképpeni ösztönzést Delsartes egyik növendékétől kapta, aki őt ennek a mozdulat-tudományába bevezette.

Lábán mindjobban érezte az ösztönzést, hogy a mozgással, mint az emberi kifejezés egyik eszközével foglalkozzék. Így kezdett el először saját magán kísérletezni, majd hamarosan csoportokkal dolgozott és kísérleteket végzett a mindennapi mozgás és a különlegesen formált mozdulatfolyamatok közti viszonyra vonatkozóan. Ebben a munkában nagyon sokat tanult nemcsak az emberi test funkcióját illetően, hanem arra vonatkozóan is, hogy a lelki és szellemi vonások hogyan jutnak kifejezésre az egyéni és csoportos mozgásokban. Arra törekedett, hogy szerzett ismereteit művészi tevékenységében felhasználja. Párizsban eltöltött évei után Münchenben, 1908-ban megalapította első iskoláját és saját táncszínházát. Itt alkotta meg első mozdulat-kórusműveit is, amelyek akkor csak az együtt-táncolás örömét szolgálták.

Ma már az egész világon ismeretesek Lábánnak a hétköznapra és az ünnepre vonatkozó gondolatai, és az az eszméje, hogy az alkotó csoporttánc az embert felfrissíti és életerejét fokozza. Sokáig tartott, amíg mozdulat-kórusainak kulturális értékét elismerték. Ez Európában a húszas évekre tehető, és ma már, hosszú fejlődés után, a gazdag tapasztalatokból az alapelvek is leszűrődtek. Sok adalékunk van a gyermek nevelésére, a lelki gátlások kezelésére és a mai civilizáció egyoldalúan igénybe vett emberének harmonikussá tételére.

Lassan kibontakozott Lábán hivatása mint táncos, táncpedagógus és koreográfus. Már az első világháború alatt nemcsak Svájcban, és később Németországban, Ausztriában és Franciaországban, de éppenúgy Jugoszláviában, Olaszországban, Csehszlovákiában és még más országokban, — nemcsak Európában — láthattuk, hogy eszméi mindjobban behatoltak a színházi világba.

Harcolt azért, hogy az ember mozogjon és a színpadon a testével fejezze ki magát. Nemcsak szavakkal harcolt, hanem sok gyakorlati példával és kísérlettel. Ezek éppenúgy vonatkoztak az egyes és csoportos

ábrázolás mozgáséletének formáira, mint a színpadképre és a kosztümre. Az ő korában feltűnést keltő követelmény volt, hogy az emberi kifejező mozdulatot világosan érzékelhetővé tegyék és ne akadályozzák semmiféle fölösleges dekorációval.

A színpadi tánc területén kompozícióinak témái is korszakalkotók voltak. Táncszínpadával kidolgozott olyan baletteket, amelyek a mai életből merítik témájukat, amelyekben az örök emberi reményeket, vágyakat, érzéseket a mai viszonyokban mutatta be. Ilyen balettjei: a *Gaukelei*, a *Narrenspiegel* és a *Die Nacht*.

Lábán ez utóbbit egyik legjobb színházi ábrázolásának tartotta, amelyben a modern nagyvárosi életnek a testi, lelki és erkölcsi befolyásáról szerzett tapasztalatait vitte színre. Manapság ez kedvelt téma, de abban az időben forradalmi eszmét jelentett, különösen a táncdrama területén. A korabeli kritikusok és a közönség fel is háborodott rajta, mert a szokatlan táncszemléhez még szokatlanabb táncmozdulatok járultak, ezenkívül pedig a zöreinek és a zenének egész kakofóniája, amely az akkori, még főképpen a klasszikus harmóniák csengésére beállított fülek részére egyenesen kínosan hatott.

A kísérlet ritmikai felépítését minden részletében saját maga dolgozta ki, mert fontos volt számára, hogy a tánc, a hang, a szó (amelyet szintén gyakran vett igénybe), egységet alkosson. Részére mind a három csak az emberi mozgásimpulzusnak, mint azonos alapon nyugvó dolognak különböző kifejező eszköze.

Lábánnak nagy csoportokkal való munkája világhírűvé lett. Utat mutatott arra, hogyan lehet sok táncoló embert *egy* szervezetként kezelni, amely a maga sajátos mozdulatéletét hozza létre. Nem az emberek mechanikus felosztása és elrendezése alakította ki a csoportfegyelmet, a kifejezést és a színpadi tevékenységet, hanem a mozdulat-motívumok értelemszerű ritmikus-dinamikus kifejlődése a csoportban. Lábán kórusművei, mint például *Die Geblendeten*, *Schwingende Kathedrale*, *Titan* és egyebek a közönségre mérhetetlen hatást gyakoroltak, amikor a húszas évek elején Hamburgban előadásra kerültek. A világ minden táján ma is találkozunk emberekkel, akik lelkesedéssel beszélnek róla, mint egész sajátos élményről.

Ehhez a korszakához tartoznak azok a kísérletek is, amelyekkel a mozgást és a szavalókórust kötötte össze. Vilma Mönckeberg személyében Lábán tehetséges és megértő munkatársra talált. Vele, mint a szavalókórus vezetőjével, többek között Goethe *Faustjának* második részét és Aiszkhülosz *Prometeuszát* adta elő. Korunkban először történt, hogy a szavaló- és mozdulat-kórusokat *egy* kifejező egységbe hozták, és ezt az újítást a közönség rendkívül érdeklődéssel fogadta.

Ha a mai színházakban ezek az alkotó eszmék már közismertek, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ezek annak idején újak és idegenszerűek voltak. Minden változás egy-egy zseniális ember alkotó gondolkodásának és akaraterejének köszönhető. Lábán is ezek közé tartozott. Sokoldalú tehetsége számos területen ösztönzővé avatta, de mindig egyetlen alapeszme vezérelte, nevezetesen, hogy az emberi képességek és lehetőségek legmagasabb fokú kifejtésével hozzájáruljon az ember igazabbá tételéhez. Eszköze a mozdulat volt, amelyben minden élet magát látta. Ezért mint

rendező, táncos és koreográfus a színpadon nem e hivatások szokásos konvencióinak keretein belül működött. Bár mint a saját táncszínházának szólótáncosa, mint a berlini Állami Opera balettmestere, mint mozdulatrendező Bayreuthban (ahol Tanhäuser *Bacchanáliájának* úgyszólván szakértője volt), beleilleszkedett az akkori színpadi együttesek jellegébe, nem mulasztott el egyetlen alkalmat sem, hogy az emberekben fölkeltse a *mozgó* világnak a képét. De nemcsak ezt egyedül. Életfeladatának tekintette azt is, hogy ennek a mozgásnak alapvető elveit kutassa, az emberekkel közölje, s így mindenkinek lehetővé tegye, hogy az élet táncában harmonikusan részt vegyen.

Lábán rendkívül átütő erejű és átfogó értelmi képességgel rendelkezett, és széleskörű ismeretekre tett szert nemcsak a művészet, hanem a tudomány, a filozófia és a technika területén is. Tudás és ösztönző tehetőség olyan egységbe olvadt össze benne, hogy mindig meg tudta látni a teljes egészet. Lábán korának valódi gyermeke volt, finomságokra érzékeny antennaként képes volt a dolgokat azonnal felfogni és formába önteni. Kísérleteiben az általános mozdulatfolyamat kölcsönhatásait kutatta, amelyekben a mozdulat él, hat és jellegét megkapja. Jellegzetes alapvonásokat talált a ritmikus-dinamikus tagolásban, a térbeli formák összefüggéseiben és azoknak kölcsönhatásában.

Már 11 éves kislány korában a keleti szőnyegek mintái, vonalai felkeltették figyelmét, és napokig úgyszólván csak ezeket nézte. Lábán számára ezek a minták csak szimbólumok voltak, de nagyon is élők; egy titokzatos világról beszéltek, amelyet sohasem felejtett el, és amelybe életében mindig jobban és jobban behatolt. Ezen a területen szerzett ismeretei és tapasztalatai segítettek őt abban a törekvésében, hogy a táncot önálló művészetté emelje, amely az emberi kifejező-mozdulatból nő ki és a zenétől függetlenül fejlődik.

Mint minden művészetben, a táncban is meg kell oldani a minőségi és mennyiségi formaadás kérdéseit. Lábán különféle megoldásokat vizsgált meg, amelyeket a múlt és a jelen különböző népei, kultúrái, egyéniségei teremtettek. Ezen az alapon és az általános mozdulat kutatásaiban messze-menően továbbfejlesztette ismereteinket, és eredményeit *eukinetika* és *choreutika* néven foglalta össze.

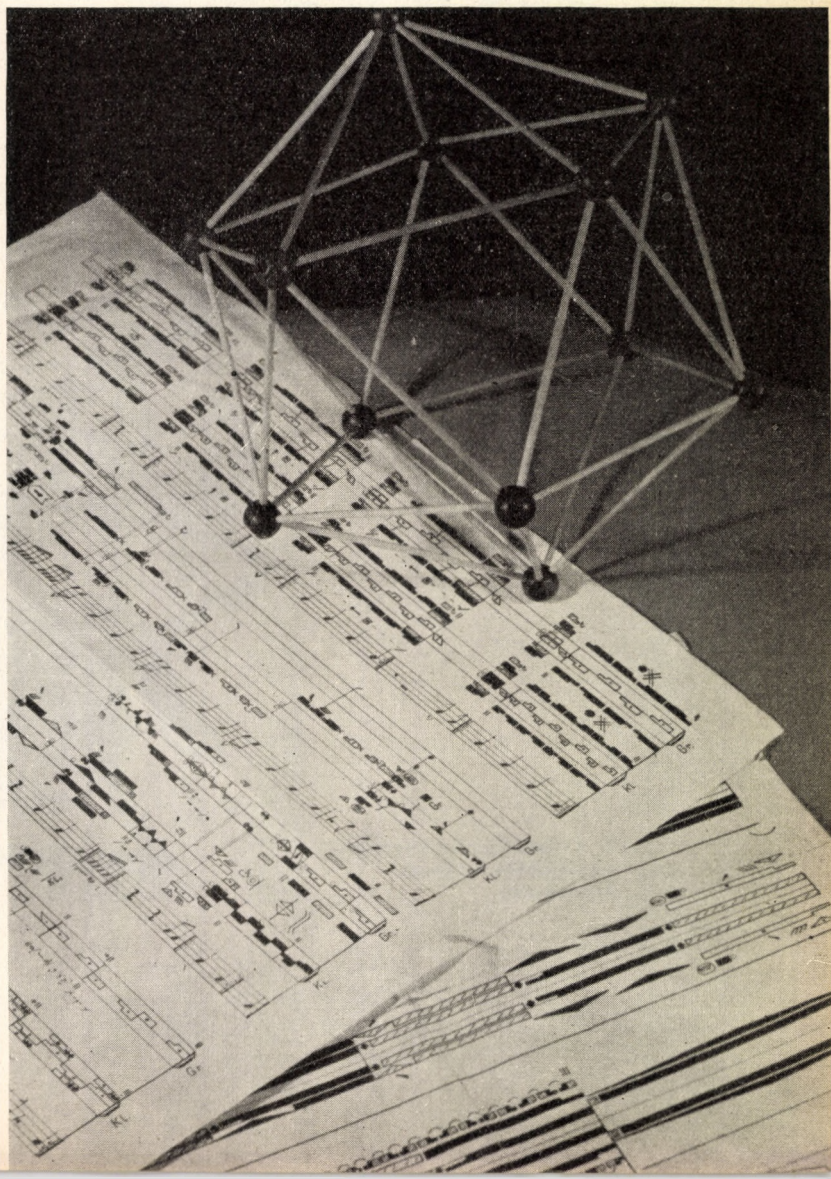
A choreutika a formákat adó térbeli aspektusokat veszi figyelembe. Lábán kiindulópontja ezen a téren is az ember volt, mégpedig a gyermek, a férfi és a nő. Teljesen téves az a felfogás, hogy Lábán az emberi mozdulatformákat az ikozaéderhez idomította. Sok éven át végzett kísérletek és megfigyelés árán fedezte fel a mozgás térbeliségében eligazító alapelvet.

Az ember a térben áll. Egyenes növése, testének jobb- és baloldali szimmetriája, a felső és alsó végtagok különböző funkciója adják a helyzetnek és mozdulatnak fizikai előfeltételeit. A mozdulatban a labilitás állapotára törekszünk, a helyzetben pedig a stabilitásra. A labilitásban az egyensúly nem szilárd, mert a test egyensúlyi vonalától eltérő helyzetbe kimozdul. A feszítést és az ellenfeszítést hozzuk létre, hogy a testet megóvjuk az eleséstől.

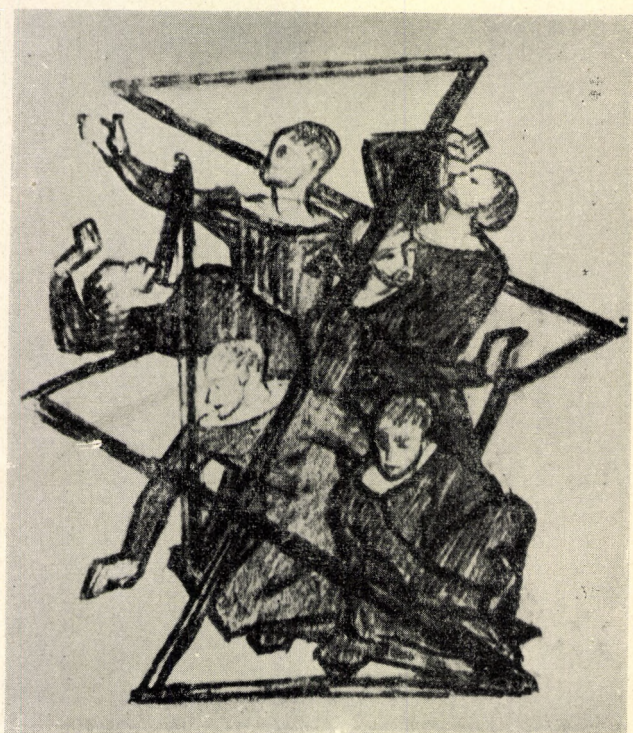
Lábán felfedezte, hogy az ember, ha testét a környező térben mozgatja, az egyensúlyt főleg 12 helyzetben (Raumlage) biztosíthatja. Amikor azután

ezt a 12 úgynevezett „megállítási” vagy végpontot (Haltpunkt) egymással vonatkozásba hozta, megkapta az ikozaédert. Ez a felfedezés adott neki reális alapot további kutatásaihoz, ezek között a végpontok között lefolyó mozdulat-folyamatok és utak tanulmányozására. Ez tette lehetővé, hogy behatoljon a mozdulatformák ritmikus, dinamikus fejlődésének testi, lelki és szellemi jelentésébe.

A rendszeres vizsgálathoz Lábánnak szüksége volt egy olyan írás-módra, amellyel megfigyeléseinek eredményeit fel tudta jegyezni, mert a szavakkal való jegyzeteit nem tudta áttekinteni. Ebből a személyes szükségletből keletkezett az azóta széles körben használatos mozdulatírás. Néhány évi kutatás és kísérlet után Lábán Rudolf 1928-ban kiadta kinektográfiáját, vagyis mozdulatírását. Így friss lendületet kapott az a fej-



2. Lábán ikozaédere és táncírása



4. Lábán tanulmányrajzai
mozdulatharmóniák
kutatására

lődés, amely Feuillet-vel, közel 300 évvel ezelőtt kezdődött el, s amelyhez különböző mértékben sokan hozzájárultak.

A kinetográfia segítségével ma nemcsak minden táncformát lehet feljegyezni, hanem más mozdulatfolyamatokat is az emberi tevékenység egyéb területein.

Az a tény, hogy a táncot pontosan fel lehet jegyezni, beláthatatlan fejlődést nyitott meg, amit csak a zene terén elért fejlődéssel lehet összehasonlítani. A kottairás adta lehetőségekhez hasonlóan, itt az emberi mozgás és a tánc tudományos kutatása fontos eszközre tett szert a kinetográfiában. A mozdulatírás valójában három főterületen játszik lényeges szerepet:

1. a különböző táncfajták (klasszikus és modern balett, történeti és mai táncok, néptánc és népszokásokkal kapcsolatos mozgások, módszeres mozdulatok minden fajtája, mint a tornagyakorlatok, a munkafolyamatok, stb.) terén;

2. a kutatás terén a kinetogram (vagyis a végzett mozdulatok megörökítése) lehetőséget ad: a) a mozdulatok lefolyásának sokkal pontosabb bemutatására, mint szóbeli leírás segítségével; b) tárgyilagos összehasonlító mozdulatelemzésre olyan területeken, mint az etnológia, fizioterápia, munkakutatás, a tánc és mozdulattörténet;

3. az elmélet terén a kinetográfia lehetővé teszi a test mozgásának megfigyelését és elemzését; ez lényeges segítség arra, hogy felismerjük és megkülönböztessük:

- a) a test tevékenységét,
- b) a mozgás ritmikus folyamatát,
- c) a mozgásnak térbeli lefolyását.

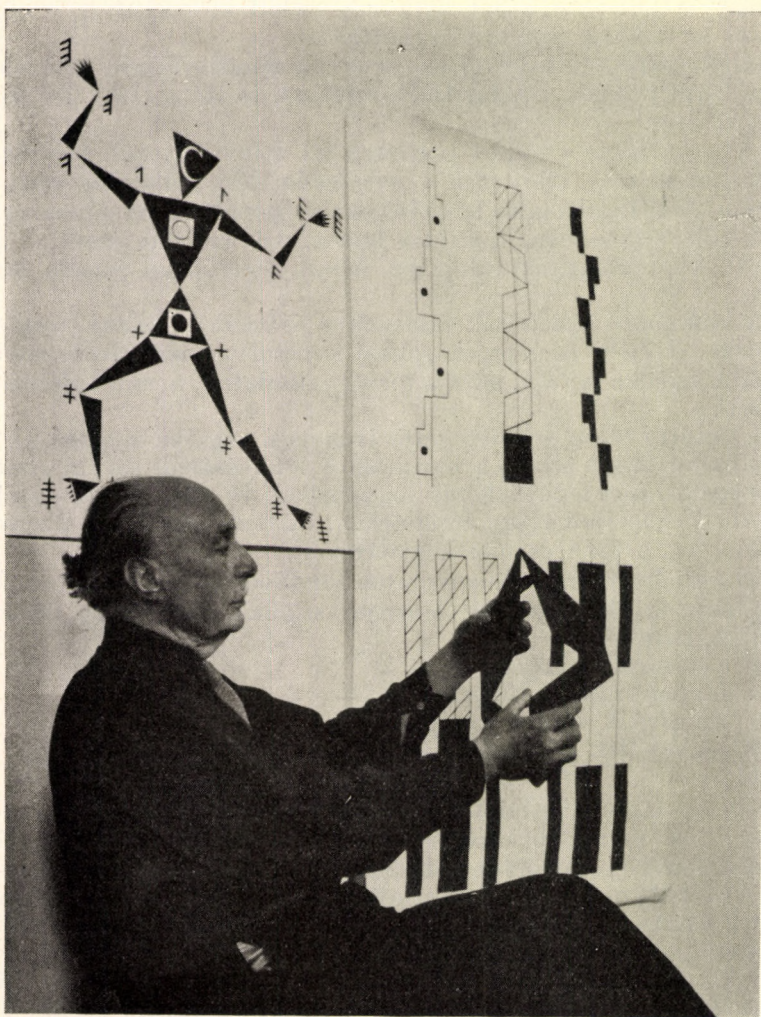
Nélkülözhetetlen továbbá a *komponálás elméletének* fejlődése szempontjából is.

A kinetográfiát több mint 30 éves létezése során sokan tovább fejlesztették, és mind szélesebb körökben használják. Jellemző, hogy már egy világkonferenciát is tartottak a kinetográfia vezető képviselői az angliai „Laban Art of Movement Centre” studióban 1959-ben. Ezen a konferencián lefektették a Lábán-Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (International Council of Kinetography Laban) *megalapítása* alapjait.

Lábán kutatásai alapján vagyunk abban a helyzetben, hogy a táncos mozdulat harmóniatanát megteremtjük, amely a zenével azonos értékű. Ebben az irányban Lábán igen fontos előzetes munkálatokat is végzett, bár ezek eredményeit csak kevés kiadványban, de annál több kéziratos feljegyzésben hagyta hátra.

A mozdulatösztönre vonatkozó tanulmányai számottevően továbbfejlesztették a mozdulat eukinetikai szemléletét. Amíg a choreutikában a térformák kifejlődése jut előtérbe, addig a mozgás eukinetikus tárgyalása a minőséggel, azaz a „hogyan”-nal foglalkozik.

A táncban az ember főképpen térbelileg fejezi ki magát, ahogy a zenében hanggal. A test térbeli helyzetei, a mozgás útjainak különböző görbéi és szögei, egyenesei és csomói azok a tényezők, amelyek segítségével a kifejezés láthatóvá lesz. Ezeket az utakat a test különböző belső tartásával lehet megtenni, pl. tétovázva vagy gyorsulással, hullámszerű kiszéle-



3. Lábán munka közben (Addlestone Studio, 1953)

sedéssel vagy az egyenes célratöréssel, erős vagy gyenge hangsúllyal. De az igazi kifejezés a forma és a minőség egységében van, amelyben a rész eltolódása az egész megváltozását jelenti.

Lábánnak az emberi kifejezés terén végzett tanulmányai messze túlmennek a művészi alkalmazás határain. Olyan mozdulat-minőségek, mint a tánctradícióban ismert battu, jeté, fouetté, glissé stb., megfelelnek a mindennapi tevékenységek mozdulat-minőségének. Amíg a mindennapi életben ezek a külső világgal vannak vonatkozásban, addig a kifejező mozdulatok a belső érzelmi-értelmi világra vonatkoznak.

Lábán nyolc alapcselekvést állított fel, amelyek a „taszítás” és a „lebegés” ellentétpárookra épülnek fel és a megadás és ellenszegülés belső magatartásának tükröződései az erő, idő és tér fizikai tényezőiben. A taszítás például tevékenyen szembehelyezkedik mind a három tényezővel, és a mozdulat ezáltal erős, gyors és direkt lesz. A lebegésre ezzel szemben a gyenge, lassú és hajlékony mozgásmód a jellemző. Akár egy lapátot a földre taszítunk, akár ökölbe szorított kezünket a levegőbe döfjük és ezzel adunk rosszkedvünknek kifejezést, ugyanazokat a mozdulatelemeket alkalmazzuk. Különbözőek azonban a kísérő testfeszültségek, amelyek a cselekvéssel vagy összhangban vannak, vagy vele ellentétesek. Lábán különbséget tett a szándékosan végbevitt, bizonyos célt szolgáló mozdulatok és az öntudatlan mozdulatok között, amelyek rendszerint az előbbieket kísérik, mint például az ujjakkal való kopogás az asztalon, a szemöldök vagy az orrcimpa megrándulása, vagy minden olyan testi feszültség, amely nem előzetes megfontolás következménye. Minden testi magatartás, akár tudatos, akár öntudatlan, akár nyugalomban, akár mozgásban van, a mozdulatnak erőbeli, időbeli, térbeli, valamint folyamati elemeivel jellemezhető.

Azokat a testi cselekvéseket, amelyek nem szolgálnak határozott funkciót és nagyjából kísérő mozgásokként jelennek meg, Lábán „árnymozgásoknak” nevezi. Formáik, ritmikus-dinamikus minőségük megfigyelése vezet el a belső mozgásösztön minőségének megértéséhez, amely a szellemi magatartással is kapcsolatban van. Lábán gyakran beszélt úgynevezett mozgás-arcokról, amelynek értelmezése, megmagyarázása megtanulható.

Természetesen minden embernek megvan a maga sajátos mozgásmódja, amely alapvonásaiban meglehetősen állandó jellegű, azonban különböző életkörülmények között sokféleképpen változhat. A meglevő, a rejtett és hiányzó mozdulati minőségek megállapítása révén lehetséges egy ember cselekvési képességeit megismerni és mozgásgyakorlatok által segítséget nyújtani ahhoz, hogy képességeit kifejelessze, intenzívebbé és harmonikusabbá tegye. Ez a terület messzemenő lehetőségeket rejt magában, de még sok tapasztalatra van szükség, mielőtt közkinccsé lehetne tenni.

Itt ismét hangsúlyozni szeretném, hogy Lábán a mozdulati és táncos nevelésben az emberi egyéniségek fejlesztésének eszközét látta, és a táncot nem tekintette öncélúnak. Bizonyítják ezt a munkafolyamatok ésszerűsítésére vonatkozó tanulmányai is. Itt az *emberi* tényező játssza a főszerepet mind a problémák megoldásában, mind az emberi képességeknek a feladatokkal való összhangbáhozásában.

Amikor 1929-ben Bécsbe hívták, hogy ott a kereskedelmi- és iparágaknak ünnepi felvonulását inszenizozza, még alig sejtette, hogy ebben a munkában rendkívül fontoságú tapasztalatokra tesz majd szert. Az öt kilométer hosszú menet tízezer emberből állott, akik különleges kocsijaiakon a kereskedelem és az ipar különböző ágait táncos mozdulatokkal ábrázolták. Köztük 2500 táncos volt, akikkel Lábán az illető munkamozdulatokra és körülményekre vonatkozó táncjeleneteket dolgozott ki. Ebből a célból behatóan tanulmányozta a kézműipar sokféle ágát, amelyeknek

szokásai és hagyományai melegen érdekelték. Ilyen volt például a kovács-munka, a patkolás országonként eltérő különleges ritmusaival, ilyen volt az esernyőkészítő, szabó, nyomdász, mosónő, szakács, kertész, telefonosnő, díszletfestő, asztalos, bádogos, pék stb. munkája. Így Lábán nemcsak különböző munkatechnikákat ismert meg, hanem sok munkahelyet is, ahová elment, hogy egyet-mást maga is kipróbáljon. Az emberek, akikkel dolga volt, egyáltalán nem voltak idegenek számára, mert ezekből a munkakörökből sokan részt vettek az ő mozdulat-kórusaiban. Sőt éppen rajtuk keresztül terjedt el és szilárdult meg oly széles körben a mozdulat-kórusok eszméje, mint alkotó szabadidőbeli foglalkozás.

Később Angliában, ahol életének utolsó húsz évét töltötte, vállalkozott arra, hogy az ipari munkamozdulatok lefolyásának vizsgálatában segítséget nyújtson. Eredetileg mozdulatírása volt az, amelyre ipari körökben felfigyeltek. Úgy látták, hogy a munkafolyamatok elemzésére a filmezés nagyon drága és körülményes eljárás, míg a mozdulatírásnak sok előnye van, mint például összehasonlító táblák felállításának lehetősége. Egy széleslátókörű vezetőségi szaktanácsadó: F. C. Lawrence segítségével ebből olyan technika fejlődött ki, amely a mozdulatban jelentkező testi, szellemi és lelki összefüggésekre épül. Egyéb racionalizálási törekvésekkel ellentétben, amelyeknek célja, hogy gazdaságos mozgással az ember alkalmazkodjék a gép követelményeihez, itt kísérlet történt arra, hogy a személyi képességek felismerésével, sajátos egyéni munkamódot alakítsanak ki. Az évek folyamán ezt a kézműiparról a szellemi munkásokra is kiterjesztették.

A mozgásra vonatkozó tapasztalatok és ismeretek, amelyeket Lábán és munkatársai gyűjtöttek, mind szélesebb alkalmazási területre terjedtek ki. Ez érthető, ha látjuk, hogy Lábán alkotó munkája világosan két irányban fejlődött. Az egyik az ő személyes művészi tevékenységével függ össze, amely sajátos ízlésbeli és filozófiai törekvéseit mutatja. A másik az objektív kutatómunka, amely a mozgás általános emberi érvényű alapelveit fedezi fel.

Arra a kérdésre, hogy milyen volt Lábán mint művész és ember, nagyon nehéz volna röviden válaszolni. Amint láttuk, egyszerre volt filozófus, tudós, táncos, kutató művész stb. De mindenekelőtt ember volt, és pedig vezető egyéniség és alkotó. Szerette a mozgást, tehát az életet. Mély megértéssel volt az emberek iránt, és megvolt az a tehetsége, hogy legjobb tulajdonságaikat tette ébressze. Tanítványait gyermekeinek tekintette, akiket ápolt és buzdított, ahol csak tehetett. Sohasem kísérlete meg, hogy saját eszméit másokra rákényszerítse, hanem az egyéniségnek sietett segítségére, hogy az a maga erejéből és a maga útján fejlődjék. Sok ezer ember, akik mint tanítványok, barátok érintkezésbe kerültek vele, majd különböző pályákon az egész világon szétszóródtak, mind nyertek az ő tudásából, jósgából, megértéséből és művészetéből, de sohasem csalódtak.

1953-ban Lábánnal együtt átköltöztem Manchesterből Addlestone in Surreybe, Anglia egyik legszebb grófságába, ahol birtokot bocsátottak Lábán rendelkezésére, hogy ott életművét méltón teljességre vigye. Lábán mozdulatstúdiója (Art of Movement Centre), amelyet én alapítottam 1945-ben Manchesterben, itt új otthonra talált. Egy év múlva életre hívták vezetésem alatt a Laban Art Movement Centre-t, és a tröszt hat megbízottja

vállalta, hogy Lábán élete művét a maga sokféleségében terjessze, halála után megtartsa és tovább fejlessze. A Laban Art of Movement studio növendékei Lábán mozdulat-rendszerében szakszerű kiképzést nyernek, hogy ezt a művészet, a terápia, az ipar és a nevelés területén alkalmazzák.

Mindazok számára, akik Lábán mozgáskutatása és az abból eredő mozdulati nevelés iránt érdeklődnek, a továbbfejlődés, az ismeret és tapasztalatcsere céljaira, néhány évvel ezelőtt megalapították a Laban Art of Movement Guild-et, amelynek ma már tekintélyes számú és állandóan növekvő nemzetközi taglétszáma van.

Lábán 1958. július 1-én, 79 éves korában Weybridge, Surrey-ben halt meg. Az utolsó pillanatig önmagára való tekintet nélkül dolgozott eszméin, amelyek még felmérhetetlen hatással lesznek az emberiségre. Egy ma is biztos, hogy a talaj, amelyet felszántott, termékeny volt, mert mindenütt láthatjuk kikelni a magvakat, amelyeket elvetett és mi, növendékei és barátai, készek vagyunk e növényeket természethez segíteni azzal, hogy Lábán szellemi örökségét legjobb tudásunkkal megőrizzük és tovább fejlesztjük.

London, 1959. nyarán

RUDOLF LÁBÁN

L. Ullmann

Mme L. Ullmann, collaboratrice intime de Lábán, fondatrice du The Laban Art of Movement Centre résume dans cet article l'oeuvre, les buts et les idées de Rudolf Lábán qui était, comme on le sait, d'origine hongroise.

Rudolf Lábán est né le 15 décembre 1879 à Pozsony. Il passa sa jeunesse en Hongrie, en Autriche et aux Balkans. Lábán lui-même considérait comme un gros cadeau du sort d'avoir pu entrer en contact avec plusieurs cultures, la hongroise, la slave et l'occidentale qui joua un rôle décisif dans sa vie et dans tous ses travaux.

Dès sa prime jeunesse, il lia connaissance avec le monde du théâtre, des beaux-arts et de la danse et tâcha d'utiliser les notions acquises dans ses activités artistiques. Le terrain spécial de Lábán fut l'étude de l'expression humaine se manifestant dans le mouvement. C'est ainsi que se dessina et s'épanouit en Lábán la vocation du danseur, du chorégraphe, du pédagogue de la danse et même du savant. Déjà au cours de la première guerre mondiale ses idées se répandirent et s'enracinèrent en Suisse, en Allemagne, en Autriche, en France, en Yougoslavie, en Italie et dans d'autres pays même d'outre-mer.

Il lutta pour imposer le mouvement humain expressif. Il était tout imprégné de l'idée révolutionnaire que la vie de nos jours doit exprimer d'une manière adéquate les espoirs, les désirs et les sentiments humains de valeur éternelle. Il a ouvert la voie à l'utilisation d'un groupe de danseurs en tant qu'organisme unique. Il expérimenta également l'amalgame des chœurs parlés et des corps de ballet. Là, Vilma Mönchenberg fut sa collaboratrice la plus proche. Le talent multiple de Lábán le poussa également à mettre le mouvement au service de la véritable éducation de l'homme. Il considérait comme le but primordial de sa vie la recherche des principes fondamentaux du mouvement. En ce qui concerne le processus général de celui-ci, ses expériences étaient dirigées sur les effets des contrastes. Il reconnut dans l'enchaînement des formes, dans l'espace et dans les relations alternatives de ces deux facteurs les principaux caractéristiques de la structure rythmique-dynamique. Dans la danse, comme dans tout autre art, il faut d'abord résoudre, selon sa conception, les problèmes de la qualité et de la forme de la création. Lábán considérait la danse en tant qu'art auto-

nome, dont le développement prend sa source au mouvement humain expressif et qui est indépendant de la musique. C'est ainsi qu'il conçut sa choreutique et son eukinétique (règles de la forme et de l'harmonie), puis sa kinetographie (notation du mouvement).

Dans l'éducation kinétique, Lábán voyait un des moyens du développement de la personnalité humaine et ne la considérait point comme une fin en soi. La preuve en est fournie par ses études qui se rapportent à la rationalisation du travail. Dans l'analyse scientifique des mouvements de travail, ce fut F. C. Lawrence qui collabora le plus intimement avec lui. Le but de Lábán fut de fonder une méthode de travail apte aussi bien au labeur physique qu'intellectuel.

Non seulement doué de talents multiples, Lábán fut avant tout une grande et captivante personnalité de la véritable étoffe des guides, des créateurs. Jamais et d'aucune sorte il ne tenta d'imposer ses principes et pourtant, ou justement à cause de cela, des milliers d'adeptes se groupèrent autour de lui. Lábán les éduqua et développa leur pleine individualité et, ainsi, ne leur causa jamais de déception.

Pour la réalisation de son oeuvre fut fondé, dès son vivant, le Laban Art of Movement Studio, puis le Laban Art of Movement Guild à large participation internationale. Enfin, en août 1959, après la mort de Lábán survenue le 1er juillet 1958, un congrès international de kinetographie se réunit à Addlestone où furent jetées les bases d'un Conseil International de la Kinetographie Lábán (International Council of Kinetography Laban).

ILLUSTRATIONS

1. R. Laban à l'âge de soixante-seize ans
2. L'icosaèdre et la kinétographie de Laban
3. Laban au travail (Addlestone Studio 1953)
4. Études de Laban servant à ses recherches concernant l'harmonie des mouvements

GONDOLATOK A TÁNCRÓL ÉS A PANTOMIMRÓL

Dienes Gedeon

Abban a harcban, amelyet az ember önmagával vív, hogy érzelmeit, vágyait, szándékait és eszméit mind újabb és tökéletesebb formákba öntse, és abban a folytonos törekvésben, hogy a külvilágot magaformálta módon a maga gyönyörűségére megjelenítse, állandóan újabb kifejezésformák, műfajok, irányzatok születnek és halnak el. Ebben a forgalomban a pantomimnak nevezett kifejezésforma többször bukkant fel, néha önállóan, de legtöbbször a táncsal vagy a színészettel összefonódva. Az ókori Livius Andronicustól napjaink Barrault-jáig, az Augustus-korabeli Pylades és Batyillus egész Rómát lázba hozó versengésétől a XVIII. századi Noverre és Angiolini vitájáig a pantomim hol felvirágozott, hol letűnt, hol a társzművészetek szolgálatába szegődött, majd vásári színpadokra került, olykor az elnyomott osztályok használták kifejező eszközül, máskor uralkodók gyönyörködtetésére szolgált, hogy aztán a Debureau-féle romantikus Pierrot alakján keresztül új köntösben ismét felszínre kerüljön és Decroux, Barrault, Marceau stb. művészetében létjogosultságot és helyet követeljen magának a színpadon.

A történelem folyamán a pantomim a táncsal és a színészettel tartotta a legszorosabb kapcsolatot, bár nem azonosult egyikkel sem. A színészettől elméletileg könnyen elválasztható a szóbeli kifejezés használata, ill. hiánya alapján. A táncról való elméleti megkülönböztetése azonban már nem ilyen egyszerű. Innen az a terminológiai bizonytalanság, amellyel a táncról és a pantomimról szóló forrásokban igen gyakran találkozunk. A fogalmak tisztázása céljából próbáljuk meg először a táncot mint művészi kifejezésformát elhelyezni a többi művészetek közt, hogy ezzel egyszersmind megtegyük az első lépést a pantomim fogalmának tisztázása felé. Magától értetődik, hogy amit a táncról mondani fogunk, az a mindenkor művészi megvalósításra vonatkozik, tekintet nélkül a gyakorlati kivitelezés személyenként, művenként és koronként változó értékére.

*

Ha a művészetek együttesében alapvető felosztási szempontul a *térbeliséget* és az *időbeliséget* választjuk, azt látjuk, hogy a mozdulati kifejezőeszközökkel dolgozó művészet, jelen esetben a tánc, az egyetlen, amelyben e két tényező egyformán fontos. A megjelenési formájában tisztán térbeli művészetekkel, a képzművészetekkel szemben a tánc jellemzője, meg-

különböztető vonása az időbeliség, a tisztán időbeli művészettel, a zenével szemben pedig a térbeliség. A tánc tehát tér-idős kifejezésforma.

Minden művészetre jellemzők a *kifejező eszközök*, amelyekkel dolgozik. A tánc (a szót mindig a legtágabb értelemben véve a művészi kifejezésen belül) az a művészet, amelynek legfőbb kifejező eszköze az emberi mozdulat. Ne ejtsen tévedésbe az, hogy a képzőművészetekben is beszélnek „mozdulatról”. Ez a mozdulat nem lép ki a pillanatból a tartamba és így időtlensége révén máris nem az, aminek mondják, hanem tulajdonképpen testtartás, tiszta térbeliség. Persze a testtartás ettől még lehet „termékeny”, vagyis mozdulatot szuggeráló. A táncban és a képzőművészetekben tehát közös az, ami bennük tértagolás. A táncban a zenével való rokonságát a mozdulat időbeli alkata adja meg. A táncban a mozdulat láthatósága, a zenében a mozdulat keltette hang ad időbeli alkatot. A mozdulat így a zenének nem kifejező eszköze, csupán nyersanyagának, a hangnak létrehozója, amely tulajdonképpen tiszta időbeliség. A táncban és a zenében tehát közös az, ami bennük időtagolás.

Minden kifejezésforma, amelyben az időtényező szerepel, mulandó. És ez a tényező a képzőművészeteken kívül minden művészetben megvan. Az emberiség azonban már régóta törekszik arra, hogy *időbeli alkotásait rögzítse*.¹ A rögzítés előfeltétele a kifejezésrendszer elemzése. Ha sikerül megtalálni azokat a legegyszerűbb elemeket, amelyekből valamely kifejezésforma áll, akkor az elemek jelölhetők és a kifejezésforma rögzíthetővé válik, vagyis időbelisége térbeliesíthető.

Ez az analízis az irodalmi művészetek kifejező eszközénél, a beszédnél sikerült először, amikor megtalálták az érthetőségben közrejátszó legkisebb beszédhang-elemeket és jeleket adtak nekik (betűk), amelyeknek térbeli egymásutánjával lehetett jelölni a beszédhangok időbeli egymásutánját. Így a mítoszok, mondák, népmesék, amelyek tisztán időben éltek, rögzíthetővé váltak, térbe — papírra — kerültek, és olvasás útján lehetővé vált azoknak az időbe való visszahelyezése, vagyis előadó nélkül való élvezése.

A rögzítésre való általános törekvés a zene terén csak később ért el eredményeket. Az analízis oda vezetett, hogy a jelrendszert síkban, azaz két-dimenziósan lehetett megalkotni a ritmus, melódia és a többszólamúság jeleivel.

Mivel a hangot, akár artikulált, akár zenei, jellegénél fogva könnyebb volt elemezni és jelölni, mint a tánc kifejező eszközét, a tér-idős mozdulatot, emennek rögzítésére való törekvések csak sokkal később jártak eredménnyel, és még ma sem teremtettek általánosan elfogadott és közhasználatú jelrendszert.

Megállapítható tehát, hogy a rögzítés lehetősége, ill. a *rögzítettség foka* az irodalom-zene-tánc irányában csökken, ellenkező irányban növekszik.

A térben rögzített időbeli alkotás azonban *már* nem vagy *még* nem „élő” mű, csak megörökített és feléleszthető, mert életfeltétele, hogy

¹ A filmszerű rögzítés és a hagyományozásszerű fennmaradás kérdéseivel itt nem foglalkozunk.

viSSzakerüljön az időbe. Az időbeli „életbe” való visszahelyezés az alkotás élvezéséhez feltétlenül szükséges. Ha a beszédírás, a zeneírás és a táncírás egyenlő mértékben lennének kifejlődve és elterjedve, a „közönség” maga „olvashatná”, azaz kelthetné életre az írásba foglalt műveket. Ezt az irodalmi alkotások terén meg is teszi, de a zene terén már kevésbé és a tánc terén egyáltalán nem.

A rögzíthetőség fogalmának vizsgálata rámutat az időbeli művészetek egy másik fontos és ellenkező előjelű vonására, a közvetítettségre, vagy mondjuk a *közvetítő szükségességére*. Az irodalmi alkotások — a rögzítő írásbeliség elterjedtségénél fogva — nélkülözhetik a közvetítőt (előadót), bár közülök is a „színpadra”, vagyis előadásra szánt művek tudatosan számolnak közvetítővel. A zenei alkotásokat azonban már csak a kisméretű kottaolvasó, ill. partitúraolvasó tudja közvetítő nélkül élvezni, a táncalkotásoknak eddig rögzítetlen volta pedig feltétlenül megköveteli a közvetítőt (előadót).

Megállapítható tehát, hogy a közvetítés szükségessége, ill. a *közvetítettség foka* a tánc-zene-irodalom irányában csökken, ellenkező irányban növekszik.

Nem szabad természetesen megelégednünk arról, hogy az időbeli művészetek ún. közvetítői, az előadók, az alkotás átadásában nem passzív tényezők, mint a rögzítő jelrendszerek. Emezek csak az első, az időből térbe való áttétel eszközei, szimbólumtükrök, hűséges megőrzői az alkotás lényeges vonásainak. Az előadók azonban, akik a második, a térből időbe való áttétel tényezői, az alkotást már aktívan közvetítik, saját magukon keresztül újratermelik, és mikor a rögzítettség térbeliségét ezzel a közönség számára kikapcsolják, közvetlen idő-idő áttételt teremtenek. S minthogy egyéniségükön szűrnek át a művet, valamit mindenképpen hozzáadnak vagy elvesznek belőle. A jelrendszerbefoglalás, vagyis az első áttétel, mindig elemekre bont, tehát analitikus, az előadói továbbítás, vagyis a második áttétel, már újra egységet teremt, tehát szintetikus.

A rögzítettség foka közvetlenül befolyásolja az időbeli művészetek fejlődését, mert az alkotások fennmaradása a tökéletesedés egyik lényeges előfeltétele. Azzal, hogy az irodalomban és a zenében vissza tudunk nyúlni a múlt alkotásaihoz, a múltat át tudjuk hozni a jelenbe és a jövő számára gyümölcsöztetni. Ezt azonban csak a térbeliségen keresztül váltott átszállójegynek köszönhetjük, amely a mozdulat birodalmában érvénytelen. A mozdulati kifejező eszközökkel dolgozó művészetek fejlődése mindmáig a rögzíthetőség fegyvere nélkül való úgyszólván reménytelen harc volt a fennmaradásért. Csak tudományos kutatással tudunk egyetmást rekonstruálni a tánc történeti fejlődésben született és letűnt alkotásokból. Ez a fejlődés is mutatja, hogy a táncművészet áll ma a rögzítettség skálájának legalacsonyabb fokán s ebből kifolyólag a közvetítettség skálájának legmagasabb fokán.

Eddigi meggondolásainkat az alábbi táblázatban próbáljuk meg ábrázolni:

tér		idő		
tértagolás		időtagolás		
képző- művészetek	emberi mozdulat	zenei hang	beszédhang	
	tánc	zene	irodalom	
			dráma	költészet

a rögzítettség fokozódása →

← a közvetítettség fokozódása

Amikor a táncot a gondolatmenetünkben primérnek minősített művészetekkel vetettük egybe, a táncot úgy értelmeztük, mint tisztán tér-idős művészetet. A valóságban azonban a tánc ritkán jelenik meg ilyen fogalmilag tiszta állapotban. A művészetek, így a tánc is, gyakran csatlakoznak, szerveződnek, kifejezésmódokat kölcsönöznek egymásnak. A legkevésbé rögzített, ill. a leginkább közvetítőre szoruló művészetek, a tánc, a zene és a dráma mutatnak legtöbb hajlandóságot ilyen társulásra, ill. átvételekre. Ennek az affinitásnak köszönhető, hogy a fejlődés folyamán ezekből *komplex művészetek* alakultak, mint a mai balett, opera és színjátás.

Érdekes, hogy e komplex művészetek „alapművészei” a rögzítettség, valamint a közvetítettség skáláján egymás mellett foglalnak helyet. Ez az elméletileg is megmutatkozó összetartozásuk adta nekik a közös „előadóművészetek” nevet. Ha e rokon művészetek fejlődését visszafelé pergetjük, eljuthatunk a differenciálatlan ősig, a primitív előadóművészetig, addig a történelem előtti egységig, amellyel az időbeli művészetek élete kezdődik. Ez a visszapergetés elméletileg úgy képzelhető el, hogy mindhárom előadóművészetről lefejtjük azt, amit a fejlődés hozzájuk tett, a táncról a konvencionálódott tér-idős formákat,² a zenéről a szabályozódott időtagolás és hangmagasság-váltakozást,² a drámáról az artikulált hangot. Így marad meg a spontán mozdulat, a puszta emberhang vagy emberkeltette zöreje és a szótlán taglejtés, vagyis az ember legősibb kifejezésformái, a pantomim közvetlen forrásai.

*

Vizsgáljuk meg a következőkben, mi az, amit a pantomim a táncsal, zenével és drámával mint közöset őrzött meg és mi az, ami ezeket tőle elválasztja. Hangsúlyozzuk ezúttal is, hogy a pantomimról mint művészi

² Vö. Szabolcsi Bence, *A zene története*. Bp. 1958, 7. old.

kifejezésformáról beszélünk, tekintet nélkül a gyakorlati kivitelezés érték-különbségeire, amint ezt fentebb a tánc esetében is tettük.

Az a tény, hogy *mind a tánc, mind a pantomim* legsajátosabb kifejező eszköze az emberi mozdulat, vagyis az ember eszméleti világának közvetlen kivetítése, amely minden más kifejezésforma (hang, szín, beszéd stb.) létrehozója, nélkülözhetetlen kelléke, e két művészet megnyilatkozásait szorosan összeszővi és gyakran közös termékek alkotására készíti. Éles határvonalat nem lehet vonni közöttük, csupán elméletileg tehetünk annyit, hogy elgondoljuk egyfelől a „tisztá” tánc, másfelől a „tisztá” pantomim egy-két lényeges jellemzőjét, amelyek közül valamelyiknek túlsúlya mutatja meg, vajon táncalkotással vagy pantomimmal van-e dolgunk. Ezzel mintegy „polarizálni” fogjuk e két fogalom legsajátosabb jellemzőit, s ez csupán annyit jelent, hogy ami az egyikben túlsúlyban van, az jobban jellemzi azt, mint a másikat, de semmi esetre sem jelent számára kizárólagos jelleget.

A táncban és a pantomimban két egymással összeolvadó művészi tényező dolgozik együtt: a technikai és a mimikai. A *technikai tényező* magába foglalja a mozdulatok térbeli (plasztikai), időbeli (ritmikai) és erőbeli (dinamikai) rendjét: ezeknek túlsúlya jellemzi a táncot a pantomimmal szemben. A *mimikai tényező* viszont a mozdulatokban kifejezésre jutó eszméleti tartalmat mutatja, s ennek túlsúlya jellemző a pantomimra a táncsal szemben. Ezeknek a jellegeknek különböző arányban való megjelenése adja meg minden mozdulati alkotásnak inkább táncszerű vagy inkább pantomimszerű karakterét.

A tánc mozdulatanyaga általában technikailag kialakult és meghatározott, tehát formális elemekből áll (vö. a balett mozdulatelemeit, a népi táncok lépésanyagát, a hindu tánc mudráit stb.), és a kompozíciók ezekből az elemekből szerveződnek alkotássá. A tánctechnika célja, hogy a test a tánc stílusának megfelelően kidolgozódjék kész mozdulatanyag tökéletes elsajátítása útján. A pantomim nem rendelkezik ennek megfelelő formális mozdulatanyaggal, hanem a mindennapi élet mozdulatainak öntudatosításából, a külvilág mozdulati rajzolásából kialakított mimikai anyaggal dolgozik. Mint Lifar mondja róla, „belső technika, nincs semmiféle *formája*”.³ A pantomim mozdulatai valóban belső indításúak, de nem alaktalanok. A táncnak fizikai alapon álló technikájával szemben a pantomim mozdulatelemei elsősorban pszichikai eredetűek.

De nézzük meg a technika-mimika kettősségét más oldalról is. A mondanivalót mind a tánc, mind a pantomim mozdulattal fejezi ki. Az alkotás anyagát, a mozdulatot tekintve, a technikai tényező az absztrahálás, a mimikai pedig a konkretizálás irányában hat. A valóság konkrét megjelenítésétől az elvont kifejezésformáig a tartalom és forma viszonya számtalan fokozaton megy át, amelyeket stilizáltsági fokoknak nevezhetnénk. A stilizáltság a konkrét megjelenítés nullpontjától, vagyis a másolástól az absztrakt feldolgozás maximumáig növekszik. És e skála konkrétabb fokozatain játszik a pantomim, az absztraktabb részein a tánc,

³ „Sa technique ne possède aucune *forme*, car elle est intérieure”: Lifar, *Le mime et le danseur*. Opera Ballet Music-Hall dans le Monde, Paris [1952], 44. old.

anélkül azonban, hogy bármelyik is a maga oldalán levő szélsőségig eljuthatna, mert ezzel pusztá másolássá vagy tartalom nélküli formává szegényedne.

Minden más művészettel egyértelműleg a pantomim is mind a belső, mind a külső világ megjelenítésére törekszik. Ez a kettősség két nagy osztályra bontja a pantomim mozdulatanyagát, az alanyi és a tárgyi mozdulatok osztályára.⁴

Az *ember belső világa* érzelmi és akarati folyamatokon keresztül cselekvéseket termel és az ezekből adódó cselekmény a pantomim legfontosabb, Barrault szerint egyetlen témája: „a modern mimosz pusztá cselekmény akar lenni . . .”⁵, vagy ahogy Noverre mondja: „a cselekmény nem egyéb mint pantomim”.⁶ A cselekmény (akció) kifejlődése azonban nem nélkülözheti az akció előzményeit, az érzelem (emóció) és a szándék (intenció) mozdulati megjelenítését. Az emóció-intenció-akció irányában a mozdulati kifejezés közvetlensége fokozódik, s ez a kifejelet drámaiságát szolgálja. E hármas fokozat három mozdulatfokozatot termel: az emóció különböző árnyalatú mozdulatrezzenéseket, az intenció fokozottabb erejű mozdulatindításokat és az akció a mozdulat teljes értékű kivitelezését.

Az akció mind keletkezésében, mind teljesedésében a belső világ megjelenítése, szimbolizálása. Azért mondjuk szimbolizálásnak, mert a mozdulat mint megjelenési forma nem azonos a kifejezendővel, ahhoz nem is hasonlít, csupán jelképezi, szimbolizálja. Mert ami kifejezendő, az eszméleti, ami kifejez, az mozdulati, tehát fizikai. A kifejezendő és szimbóluma mindemellett olyan szoros egységben van egymással, hogy azonosságnak látszik és olyan megállapításokra ad alkalmat, mint Lukianosé: „minden gondolat taglejtés, minden taglejtés gondolat”.⁷

A pantomim központi témáját elméletileg másik oldalról, a *külső világ* oldaláról is megközelíthetjük. A külső világot érzékeltető mozdulatanyag a természet és a társadalom jelenségeiből fakad. Ennek a mozdulatanyagának elemzése azt mutatja, hogy a pantomim képes mozdulati eszközökkel megjeleníteni mind a természet tárgyi világát, mind a társadalom emberi világát. Itt is látunk egy fejlődési irányt az embert alkotó természettől kezdve az embert formáló társadalmon keresztül magáig a tudatos emberig. Hasonlóan az előzőkben vázolt, a cselekvésig felfutó vonalhoz, a természet-társadalom-ember vonal is háromfokú tagozódást mutat a mindenkori embertől függetlenül létező természettől kezdve, az emberalkotta társadalmon át a mindezt tükröző tudatos emberig. E fokozatok ismét három mozdulatfajta termelnek, a természet tárgyait jelző, a társadalom vonatkozásait megjelenítő és magát az embert, mint egyént bemutató mozdulatokat.

Ennek a mozdulatanyagnak színpadi kifejezésmódja az ábrázolás vagy illusztráció. Azért mondjuk illusztrálásnak, mert mozdulatképekben

⁴ Barlanghy mimográfus kéziratából.

⁵ „le mime moderne . . . ne veut être qu'action . . .”: Barrault, *L'Art dramatique et le Mime*. Opéra Ballet Music-Hall dans le Monde, Paris [1952], 40. old.

⁶ Noverre, *Levelek a táncról* . . . Bp. 1955, 153. old.

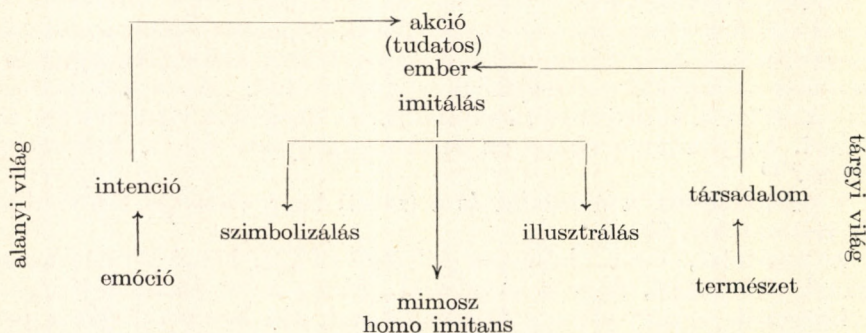
⁷ Lukianos, *Der Dialog vom Tanze*, ford. C. M. Wieland. München—Leipzig 1912, 108. old. (A továbbiakban Lukianos.)

mutatja meg a külvilágot, nem másol, nem azonosságokat hoz, hanem mutat, érzékeltet.

Mínthogy a pantomimjátékos, akit nevezzünk mimosznak, testével a tárgyi világba tartozik, amely tudatában tükröződik, ugyanakkor tudatával az alanyi világba, amely cselekvéseiben nyilvánul meg, mozdulatanyagával befutja ennek az intervallumnak minden fokozatát a leginkább alanyi, vagyis az érzelmeket kifejező mozdulatoktól a leginkább tárgyi, vagyis a természetet ábrázoló mozdulatokig. E kettősség a mozdulatok tudatosításában fontos, de megkülönböztethető egy kompozíción belül is, mint például egy könyv olvasását jelző tárgyi mozdulatokat a könyv érdekességét vagy unalmasságát kifejező alanyi mozdulatoktól.

A mimosz kifejezésmódja, akár a belső világ szimbólumait vesszük, akár a külső világ illusztrációit, mindenképpen utánzás, vagyis *imitáció* lesz. A mimosz ugyanis nem saját érzelmeit fejezi ki, hanem egy más, megjátszott személy érzelmeinek kifejezését imitálja. Tehát nem szimbolizál, hanem utánozza azt, aki már „szimbolizált”. De a külső világot sem másolja, fényképezi, hanem az arról alkotott képet, annak illusztrálását utánozza. Ezért mondhatjuk általánosságban, ahogy a régiek is tették, hogy a pantomim kifejezésmódja az utánzás, a szimbólumok és illusztrációk utánzása, és ezért nevezhetjük a mimoszt *homo imitans*-nak, aki ott áll valahol a kifejezésformák bölcsojénél a *homo sapiens* és a *homo ludens* között.

A fent vázolt folyamatokat talán így lehetne áttekinteni:



A mimosz kifejezésmódja az utánzás, amely — mint mondtuk — nem egyszerű másolás, hanem közérthető megjelenítése annak, ami az utánzandóban tipikus, vagyis ami benne színpadi kifejező érték. A szó szerinti másolás lehet ugyan színpadi érték, de korántsem mindig az. Vannak olyan körülmények, amelyekben mimikai módosítással kell hozzájárulni a mozdulat kifejező értékének érvényesüléséhez. A nem létező könyv mimikai olvasásakor nyilvánvalóan a fej is követni fogja a sorokat, holott a valóságban azokat csak a szem követi. Ha a mozdulatot pontos tér-idős azonossággal végzem, a vele kapcsolatos tárgy hiányában a mozdulat esetleg nem lesz elég illusztratív, módosulásra szorul, mint például egy

pohár tartásánál, ahol az ujjakkal az edényt meg kell formálnom, holott a mindennapi életben a poharat nem így alakított kézzel tartom.

A cselekvések valóságértékének és utánzásuk színpadi értékének különbségét szélsőségesen illusztrálja egy Suetoniusból⁸ ismert eset, amikor egy pantomim alkalmával a színpadon valóban keresztre feszítettek egy rabszolgát. Itt a „pantomim” lelépett a színpadról, lemondott mimikai kifejezőmódjáról, a valósággal helyettesítette azt, amit utánoznia kellett volna és így megszűnt pantomim lenni. Vigyázni kell tehát, hogy a pantomim mindig a kifejezés művészi határain belül maradjon, hogy az örület megjátszása ne váljék örületté, a színpad ne „fajuljon” valósággá. Erre már Lukianos inti a mimoszt, nehogy „hamis művészi buzgalomból túllépje az utánzás helyes mértékét csak azért, hogy egy jellemet, véleménye szerint, igazán elevenen alakítson, nehogy azt [mimikai] túlterheléssel természetellenessé és felismerhetetlenné tegye”.⁹

A zene és a pantomim viszonyában a hang és a mozdulat közötti igen szoros kapcsolat vet fel lényeges kérdéseket. E kapcsolat okait a közönség színházi igényeinél mélyebben, az ember fiziológiai alkatában kell keresnünk, amivel itt nem tudunk foglalkozni. Mindenesetre a kettő szétválasztásához egy bizonyos tudatos, szándékos erő kifejtésre van szükség. A pantomim sem azért „néma”-játék, mintha lemondott volna a zenéről, hanem azért, mert a beszédet hagyta el. A mozdulat mellől a hangkísérést az ember legfeljebb nélkülözni hajlandó, de csak akkor, ha a mozdulattól elég erős benyomásai származnak ahhoz, hogy a hangzásra való igényt ellensúlyozzák.

Ebben az ősi fiziológiai mozdulat-hang kapcsolatban mindegyik fél játszhat elsődleges vagy alárendelt szerepet is. A pantomimban a mozdulat az elsődleges és a hang mindig valamilyen mértékben alárendelt, ugyanúgy, ahogy más művészetek kísérőjeként is megjelenhet. „Amikor a görögök hárfán kísérték a költemények recitálását, senkinek sem jutott eszébe azt mondani, hogy a zene ebben az esetben fölényben van a költészettel szemben.”¹⁰

A pantomimban a mozdulat és a (zenei) hang viszonya a következő főbb változatokat öltheti:

A mozdulat, mint elsődleges kifejező eszköz, hangkísérést teremt magának akár azzal, hogy a mozdulati alkotás zenei alkotást szuggerál (a mimográfus együtt alkot a komponistával, aki kompozícióját a pantomim igényeihez alkalmazza), akár azzal, hogy a mozdulat maga termeli a hangot (dobbantás, tapsolás, kasztanyetta). Mindkét esetben a hangkíséret bizonyos fokig (esetleg csak ritmikailag vagy hangulatilag, vagy még motivikailag is) hozzájárul a mozdulati kifejezéshez, azt támogatja.

Ha a mozdulat nem is teremt magának hangkísérést, akkor is kísérheti hangzás. Ez azonban független lesz a mozdulattól, nem szól bele a mondanivalóba, csupán egyidejű a mozdulatalkotással, esetleg csak „csend-

⁸ Suetonius, *Gal.*, LVII: id. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*. London 1939, 422. old.

⁹ Lukianos, *i. m.* 115. old.

¹⁰ Bragaglia, *Scultura vivente*. Milano 1928, 153. old.

mentesítőül” szolgál, vagy ha akarjuk, zajmentesítőül (idegen eredetű hangok, mint köhögés, tüsszentés, utcai zajok keltette zavaró hangbenyomások elhárítására). Ha pedig a mozdulat nem kap semmiféle egyidejű hangpárhuzamot, a pantomim (akkor) nem csupán „néma” — azaz szótlan, hanem teljesen hangtalan.

Ennek az elméleti lehetőségnek színpadi megvalósítására ma különböző törekvéseket ismerünk. Alapgondolatuk általában az, hogy a mozdulat önmagában is teljes értékű kifejező eszköz. Ezt az irányt talán legjobban Gallian költő szavaival jellemezhetjük: „abban a szótlan keretben, amely előtt a lélek figyelmes marad a legkisebb belső rezonanciára, minden kirajzolódó vonal, minden kibontakozó hullám... annál színesebben, annál gazdagabb jelentéssel domborodik ki, minél közvetlenebbül és tisztábban jelentkezik kifejező értékük érzékszerveink számára”.¹¹

Magától értetődik, hogy a fenti eseteken kívül a mozdulat, mint bármely más művészeti kifejező eszköz, játszhat alárendelt szerepet a zene vagy beszéd szolgálatában, de az ilyen mozdulati megnyilvánulások a pantomim körén kívül esnek (pl. zenére komponált tánc, a beszélő vagy éneklő színpad mozdulatanyaga stb.).

Ami végül a drámát illeti, a pantomim akkor szakadt le róla, amikor a kifejező mozdulat elvált a beszédétől. Már a görög ókorban megindult ez a szakadás azzal, hogy az orkesztrán dolgozó kórusok énekesekre és táncolókra oszlottak. E folyamat egyik fontos állomása volt Livius Andronicus római író és színész esete, aki i. e. 200 körül saját maga adta elő műveit. Egykorú források szerint nagy sikere következtében annyiszor kellett jeleneteit megismételnie, hogy berekedt és engedélyt kapott arra, hogy azokat „szavak nélkül, pusztán taglejtéssel adja elő, mialatt egy rabszolga fuvola hangjai mellett énekelt”.¹² Ezzel a szövegmondás és a mozdulati kifejezés külön személy produkciójává vált. Ez még nem a mai értelemben vett pantomim, mert a mondanivalót a közönség kettős tolmácsolásban kapta, a mozdulatok és az énekszöveg párhuzamában. A mozdulatok itt tehát illusztratív szerepet játszottak, nem váltak még önálló kifejező eszközzé.

Nagy jelentőségű volt azonban ez az esemény abból a szempontból, hogy a fogalomjellegű beszéddel szemben az élményjellegű mozdulat alkalmat kapott annak a többletnek a kifejezésére amely a beszédnek inkább fogalmi kifejezésskálájából többé-kevésbé hiányzik. A beszéd az artikulált gondolatok kifejezője, a mozdulat viszont éppen azokat az érzelmi és akarat tartalmakat jeleníti meg cselekvésben, amelyek lehetővé teszik, hogy a mozdulat önálló művészetnek legyen kifejező eszköze. Ilyen értelemben idézzük Hegel szavait: „wird nun die Gebärde künstlerisch bis zum Grade des Ausdrucks weitergeführt, dass sie der Sprache entbehren kann, so entsteht die Pantomime”.¹³ A mozdulat beszédszerű közléstől való függetlenségének gondolatát ismerjük fel Angiolini törekvésében is:

¹¹ Bragaglia, i. m. 164. old.

¹² Livius, *Lib. VII*: id. Napoli-Signorelli, *Kritische Geschichte des Theaters der alten und neuen Zeit*. Bern 1783, I. rész, 191. old.

¹³ Hegel, *Ästhetik*. Aufbau, Berlin 1955, 936. old.

„az a szokás, amely szerint minden bemutatásra kerülő pantomimtáncnak programját az előadás előtt kinyomtatják, megalázó e művészet szempontjából, mert feltételezi, hogy saját eszközeivel nem képes megértetni a témát, amelyet bemutat”.¹⁴ A szó és a mozdulat már régen egyenrangú versenytárs a kifejezésben. Cicero és Roscius arról vitatkoznak, hogy „melyik fejezi ki jobban a gondolatot, Cicero a szavak elrendezésével, vagy Roscius karmozdulatokkal és arkifejezéssel”.¹⁵

Szólnunk kell itt egy kifejezésrendszerről, amely az élmény mimikai megnyilatkozása és a szóbeliség között jelenik meg, a konvencionális jelbeszédről. Az előbbivel az a közös benne, hogy jelei mozdulatok, az utóbbival pedig az, hogy konvencionális, bár tartalmazhat a kifejező mozdulatok köréből vett spontán utánzó elemeket is. A szó legtágabb értelmében vett jelbeszédnek kifejező eszköze lehet akár az egész test, akár valamely testrész mozdulatanyaga, de mivel a kéz az, amely a legváltozatosabb formákat tud a legillusztratívabb módon nyújtani, jelbeszéden a szó szűkebb értelmében a kézmozdulatokkal vagy kéztartásokkal történő jelzéseket értjük.

Tudjuk, hogy a rómaiak ismertek egy ilyen kézmozdulatokból álló jelrendszert, a chironómiát vagy chirozófiát, melyet a római pantomim is használt. Egy sokat idézett anekdota adhat némi bevilágítást arra nézve, hogy milyen fokon állott ez a mozdulatnyelv érthetőség szempontjából. Nero udvarában egy előkelő idegen a pantomimtáncos mozdulataiból megértette a mondanivalót, bár „semmit sem hallott abból, amit hozzá énekeltek”. Búcsúzáskor, mikor Nero megkérdezte tőle, mivel kedveskedhetne neki, ezt a pantomimtáncost kérte azzal a megokolással, hogy „különböző szomszédaim vannak, akik más nyelven beszélnek... Ez a táncos mozdulataival tolmácsolná nekik, amit én mondok.”¹⁶ Ez az eset azt látszik alátámasztani, hogy a római pantomim igen nagy számban tartalmazott ún. spontán kifejező mozdulatokat is, hiszen az idegen vendég is megértette. A spontán mozdulatanyag általánosabban emberi, közönségének határai nem oly zártak, mint valamely konvencionális mozdulatanyagé, amelynek érthetősége csak a beavatottak körére terjed ki. A római pantomimban használt chironómia, úgy látszik, a birodalom színházlátogató közönsége előtt ismeretes konvencionális jelrendszer volt. Nyilván a chironómiára gondol Lessing, amikor ezeket írja: „bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloss natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung...”¹⁷ A konvencionális mozdulatanyag érthetőségének határait látjuk meg egy pillanatra Szent Ágost szavaiból, aki elbeszéli, hogy „eleinte Kartágóban külön tolmács kellett ahhoz, hogy a pantomimok jeleit a nézőknek megmagyarázzák”.¹⁸

*

¹⁴ Bragaglia, *Evoluzione del mimo*. Milano 1930, 136. old. a kézirat magyar fordításban.

¹⁵ Noverre, *i. m.* 139. old.

¹⁶ Lukianos, *i. m.* 105—106. old.

¹⁷ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig 1856, 20. old.

¹⁸ id. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*. Berlin 1812, II. 24. old.

A pantomim fogalmának tisztázásához talán az is hozzájárul, ha összehasonlítjuk az ókori pantomimot a mai törekvésekkel.

Az ókori pantomim mindig valamilyen hangkíséréssel dolgozott (legalább fuvola, vagy citera), sőt énekkel és szövegmondással is párosulhatott. Ma a hangkíséret irányzatonként különböző fokon szól bele a mondanivaló kifejezésébe, egyesek szerint pedig egyenesen elvetendő (Decroux).

Az ókori pantomimok témáikat a görög-római mitológiából, történelemből merítették. Ezeket az eseményeket a művelt római polgár az irodalomból már ismerte, tehát a pantomim, ha nem is kísérték szövegmondással vagy énekkel, közismert cselekményeket jelenített meg, olyanira, hogy a közönség gyakran beleszólt az előadásba és „kijavította” az előadót. A pantomimtáncosnak tehát ismernie kellett „az istenek és hősök történetének minden eseményét...” és „semmi sem maradhatott előtte ismeretlen abból, amit Homéros, Hésiodos és a többiek (különösen a tragédiaírók) közül a legjobbak elmondtak és megénekeltek”.¹⁹ A mai pantomim nem választ magának ilyen közismert eseménysorokat, hanem azzal az igénnyel lép fel, hogy az élet legkülönbözőbb történéseit vigye színpadra. Így természetesen nehezebb helyzetbe jut a régi pantomimmal szemben, mert nemcsak az a feladata, hogy az ismert mondanivalót „a legszebb és a legillendőbb formában”²⁰ ábrázolja, hanem ismeretlen cselekményt kell közérthetővé tennie.

Az ókori pantomim a maival szemben annál is könnyebben tudta közölni mondanivalóját, hogy felhasználhatta a római kultúrához tartozó és így a színházlátogatók előtt ismert kifejezésrendszert, a chironómiát, amely lassan beszédillusztrálóvá, később beszédhelyettesítővé vált. Ilyen „kézművészet”, mint kifejező eszköz, a mai pantomimnak nem áll rendelkezésére. „Már a reneszánszban újra életre kelő pantomim sem a klasszikus alapokon született újjá, bár kapott némi ösztönzést a régitől — írja Bragaglia. — A római pantomim ugyanis annak idején a chironómián alapult... és így végül eltávolodott az életnek természetes jelekkel való költői kifejezésétől.”²¹ A mai pantomim teljesen az emberi kifejező képesség természetes és közérthető eszközeire van utalva. A mindenkire szóló spontán kifejező mozdulatok révén nyelve nincs határokhoz kötve, mert nemzetközi. És mindez csak növelheti a ma újraéledő pantomim művészi kilátásait.

Az ókori pantomim fogalmához hozzátartozott, hogy egyetlen személy több szerepet játszik. Lukianos szerint a pantomimjátékosban „éppen az a legcsodálatosabb, hogy egy és ugyanazon a napon Atamast legelkeseredettebb dühöngésében, Inót legmélyebb aggodalmában mutatja be, hogy most Atreus, nemsokára Thyestes, majd Aegisthos vagy Europa lép fel a színpadra, és mindezt egy és ugyanazon ember ábrázolja”.²² Ez azonban csak időbeli egymásutánban volt lehetséges. Az újkori pantomim sajátja ezzel szemben az, hogy egyidejűségben (akár látszólagosan, akár tényle-

¹⁹ Lukianos, *z. m.* 8. és 103. old.

²⁰ Lukianos, *i. m.* 87. old.

²¹ Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, 109. old. magy. ford.

²² Lukianos, *i. m.* 107. old.

gesen) is el tud játszani egy és ugyanaz a személy különböző szerepeket. Ismeretesek azok a pantomimok, amelyekben a mimosz másodpercek alatt „öltözik át”, egy produkció folyamán többször is, hogy két különböző személy jelenlétével töltse be a színpadot mint pl. Marceau *Dávid és Góliátja*. Ez azonban még csak imitált egyidejűség. Arra is van példa, hogy egy személy egy keskeny előtétfal mögül végtagjainak, fejének különböző irányú és jellegű mozgatásával egyidejűleg két személyt jelenítsen meg.

*

Visszatérve gondolatmenetünk elejére, ahol a táncot viszonyítottuk a többi művészetekhez (nem különítettük el a pantomimtól), helyezzük el most a pantomimot a művészetek társaságában. Megállapíthatjuk, hogy a pantomim tartalmaz a legkevesebb — még a táncnál is kevesebb — rögzíthető elemet, tehát egész megjelenési formája a legjobban — még a táncnál is jobban — van rászorulva közvetítőre, vagyis előadóra. Ebben a kifejezésformában dominál legerősebben az időbeliség, vagyis a mulandóság, és ez megmutatkozik a pantomim történeti fejlődésében is.

Az egyik legősibb közlésmód pantomimikus viselkedés lehetett. Ez a hajlam annyira régi és annyira emberi, hogy bizonyos formában ott van a művészetek differenciálódó fejlődésében és akár nyíltan, akár rejtetten, de hat még akkor is, mikor eltűnni látszik. Keveredik más művészetekkel, de hajlandó el is szakadni tőlük. Műveit nem lehet pontosan megörökíteni, ellenáll minden maradandóságnak és mégis megmarad, mert ősi ösztön táplálja. Ott él minden gyermekben, aki „mesterségünk címerét” mimeli, minden gesztikuláló felnőttben és olyan művészi alkotásokban, mint a *Szerelmek városa* vagy *Bip* alakja. Ősisége és maradandósága értéket jelent és ezt az értéket a művészet szolgálatába kell állítani.

A tánc nem egészen osztozik a pantomim e válságos sorsában. Formai elemei több maradandóságot biztosítanak számára: a tér-idős formák alkalmasabbak a továbbadásra és megőrzésre, mint a pantomimnak folyton újraalakuló mozdulatanyaga. Ezért lehet táncstílusokat kialakítani, iskolákat létesíteni, táncagyományokat megőrizni.

*

Tegyük most pontot e néhány gondolat után, amelyekkel megkíséreltünk kissé közelebb jutni a tánc és a pantomim egyes kérdéseinek megoldásához. Nem beszéltünk számos igen fontos és érdekes problémáról, maszkról, jelmezekről, díszletekről, a film, különösen a némafilm jelentőségéről a pantomim alakulásában, a tömegek színpadraviteléről, a mimetikus mozdulati kifejezés érthetőségéről, a hagyományozás szerepéről a táncok és a pantomimok fennmaradásában és még sok más esztétikai, történeti és művészetelméleti problémáról, és arról sem, hogy a tánc és a pantomim a szó legtisztább értelmében és jövőendő fejlődésük legmagasabb fokán egyszer talán elválaszthatatlan egységben fognak megjelenni új művészet gyanánt.

Budapest, 1959. április

RÉFLEXIONS SUR LA DANSE ET LA PANTOMIME

G. Dienes

Dans ces réflexions sur les liaisons existant entre la danse et la pantomime, l'auteur, part du caractère spatio-temporel du mouvement, matière première de ces deux modes d'expression qui, comme nous le savons, se rattachent par la spatialité du mouvement aux beaux-arts et, par le temps exigé pour son exécution, à la musique et à la littérature.

Comme les arts de caractère temporel sont dans leur essence éphémères, l'humanité désira assez tôt fixer et perpétuer ces créations. Leur survie, on pourrait dire leur existence même, dépend toujours de la manière dont elles sont reproduites (récitation, interprétation musicale ou dansée), ou de leur conservation (par écrit, à l'aide de notes ou de la kinétographie). On peut affirmer que la possibilité de conservation, c'est-à-dire le degré de fixation, s'accroît dans le sens danse-musique-littérature et diminue en sens inverse, tandis que la nécessité de la reproduction, c'est-à-dire le degré de transmission, s'accroît dans le sens littérature-musique-danse et diminue en sens inverse.

*

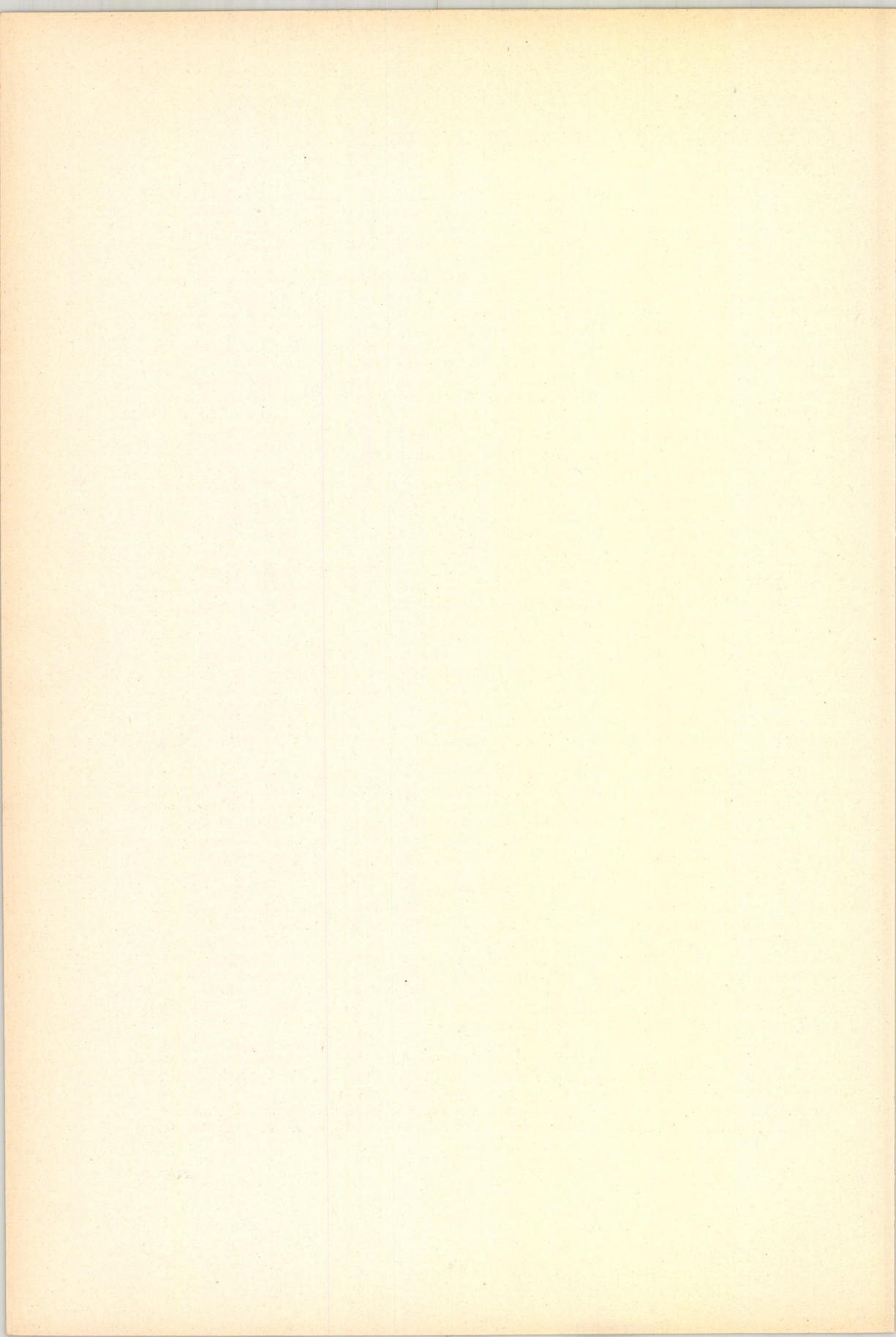
En ce qui concerne les attaches de la pantomime à la danse, on doit distinguer deux facteurs complémentaires, la technique et la mimique, dont le premier — physique — semble dominer la danse et le second — psychique — la pantomime sans, toutefois, qu'aucun devienne exclusif. En examinant la dualité technique-mimique, on s'aperçoit que, par rapport à l'idée à exprimer par le mouvement, le facteur technique tend à l'abstraction et le facteur mimique à la concrétisation. A partir d'une représentation concrète de la réalité jusqu'aux formes d'expression abstraites, la relation du contenu et de la forme passe par une infinité de degrés qu'on pourrait nommer degrés de stylisation. C'est la pantomime qui semble axée sur les degrés plus concrets et la danse sur ceux plutôt abstraits, sans que l'une ou l'autre touche aux extrêmes, car alors la pantomime s'appauvrirait jusqu'à une imitation pure et simple et la danse deviendrait une forme vide de tout contenu.

La pantomime, aspirant à représenter la vie interne et externe, s'exprime par des mouvements subjectifs et objectifs. L'expression de la vie interne engendre, par les degrés émotion-intention-action, des mouvements qui symbolisent les facteurs internes. Les mouvements créés par les agents du monde extérieur dérivent, eux aussi, de trois sources : nature-société-homme et servent, par leur valeur illustrative, à représenter ce monde. Mais dans les mouvements du mime la symbolisation, aussi bien que l'illustration, apparaît en tant qu'imitation artistique. Le mime est l'homo imitans.

Puis l'auteur examine les rapports de la pantomime et de la musique, ainsi que de l'art dramatique et, conjointement, traite des problèmes s'y rattachant de la chiromomie.

En comparant la pantomime antique aux tendances du XX^{ème} siècle de cet art, l'auteur note les différences suivantes : autrefois, la pantomime ne manquait jamais d'accompagnement musical, de bruitage ; aujourd'hui il y a une tendance à l'expression du thème donné sans aucun accompagnement musical, par les seuls moyens du mouvement. En ce qui concerne l'intelligibilité et l'accessibilité, la pantomime romaine possédait l'incontestable avantage de présenter des thèmes, des intrigues connus (mythes, etc.), tandis que le spectateur de nos jours ne connaît point à l'avance la trame de l'oeuvre. Le public fréquentant le théâtre romain disposait d'un système d'expressions composées de gestes conventionnels, dont nous ne connaissons pas le pareil aujourd'hui, quand le mime doit s'exprimer à l'aide du mouvement spontané accessible à tous. Le mime romain paraissait sur scène dans de différents rôles en succession ; notre mime contemporain, en jouant plusieurs rôles, peut créer la sensation de la simultanéité.

En guise de conclusion, l'auteur constate que c'est la pantomime qui contient le moins d'éléments fixables — encore moins que la danse — et qu'ainsi dans toute sa forme de présentation, la nécessité d'une personne interposée, d'un présentateur, d'un interprète s'impose à elle d'une manière encore plus imperative que pour la danse. C'est dans cette forme d'expression que la temporalisation, c'est-à-dire la nature éphémère, domine le plus et marque toute l'évolution historique de la pantomime.



A TÁNC ÉS A TESTVÉRMŰVÉSZETEK A TÁNCESZTÉTIKAI IRODALOMBAN

Vitányi Iván

Ennek a kis dolgozatnak kettős a célja.

Először is azt szeretném bebizonyítani, hogy a táncesztétika kidolgozását nem kell teljesen előlről kezdenünk, az esztétikának ez az ága korántsem annyira előzmények nélküli, mint hihetnők. Igaz, kevés kifejezetten esztétikai célzatú mű van, de sok értékes esztétikai megjegyzést találunk a tánc művészeinek írásaiban (Cahusac, Noverre, Bournonville, Blasis, Lábán, Lifar, Mojszejev, Zahárov stb.), és sok táncról szóló megjegyzésre bukkanunk az általános esztétikai irodalomban is (Platon, Diderot, Hegel stb. műveiben). Ennek bizonyítására ez alkalommal nem fordulhattam ahhoz a módszerhez, hogy az ily módon felfogott táncesztétikai irodalom múltját és történetét akár csak vázlatosan ismertetni próbáljam (ez ilyen szűk keretek között lehetetlen is lenne), inkább azt az utat kellett választanom, hogy kiragadott idézetekkel szemléltessem állításom igazságát.

Az idézetek mégsem egészen kiragadottak, kiválasztásuk mégsem teljesen ötletszerű. Egyetlen kérdéscsoport körül rendeztem el őket, azokból az írásokból szedtem hát össze néhány részletet, amelyek erre vonatkoznak. Az idézett szerzők és művek listájában nem törekedtem semmiféle teljességre, mellőznöm kellett sok szerzőt, művet, a táncirodalom egész korszakait és területeit (pl. a legújabbat). A válogatásnak ebből a szempontból önkényesnek kellett maradnia, hogy a gondolatok egymásutáni-ságának logikáját megtarthassam.

A választott kérdéscsoport a tánc és a testvérművészetek kapcsolata, a tánc helye a művészetek között. Persze erről a tárgyról is olyan gazdag anyag áll rendelkezésünkre, hogy további szűkítést kellett végrehajtanom. S itt érkezünk el a második célhoz: az idézetek segítségével, a lehetőség szerint szinte azok mögé bújva, erről a kérdésről saját felfogásomat is ki akartam fejteni.

Véleményem szerint ugyanis a táncesztétika kidolgozásának egyik kiindulópontja a tánc és a többi művészet kapcsolatának vizsgálata. A többi művészet esztétikája fejlettebb, elkerülhetetlen tehát, hogy azok eredményét is feldolgozzuk, de tisztáznunk kell, hogy azok hogyan alkalmazhatók a táncra. Ezen túlmenőleg azonban a tánc és a többi művészet kapcsolatának vizsgálata megvilágítja a tánc kifejező-lehetőségét, azt mondhatjuk művészetének lényegét.

A tánc művészete három kifejezési területet, formát egyesít magában. Az egyik a zenével, a másik a színjátszással, a harmadik a képzőművészettel

hozza rokonságba. Ehhez a három művészethez szoktuk hasonlítani. Voltak, akik béklyónak tekintették ezeket a kapcsolatokat és szabadulni igyekeztek tőlük, mások viszont a táncot egyiknek vagy másiknak szolgálatára rendelték. Pedig sem szabadulnia nem kell testvéreitől, sem szolgálni azokat, — önállósága, műfaji szempontból tekintett lényege éppen ebben a háromarcúságban rejlik.

A tánc esztétikáját is csak akkor építhetjük fel helyesen, ha (az általános alapelvek mellett) ebből indulunk ki. Ebben a kis dolgozatban persze nincs mód arra, hogy e tétel összes következtetéseit levonjuk, a műfaj, stíluselméletre és történetre stb. alkalmazzuk.

Arra kellett szorítkoznom tehát, hogy néhány idézettel, szinte montázs-szerűen megvilágítsam: ez a gondolat (ha nem is így kifejtve), egyáltalán nem idegen a táncesztétikai irodalomban, mintegy összegezi azt, amit e tárgyról művészek, filozófusok eddig elmondottak. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy e tárgy kifejtésében mód nyílt újra és újra átadni a szót nekik, s így az összkép az ő megfogalmazásuk szerinti részletekből alakulhat ki, amihez csak a szerkezetet kellett hozzáadni.

A TÁNC ÉS A TESTVÉRMŰVÉSZETEK

A táncművészetet három másik művészethez szokták hasonlítani, a zenéhez, a színjátszáshoz és a festészethez.¹

Külső megjelenésében is ehhez a háromhoz kötődik. Zene kíséri, színpadon adják elő, szavak nélküli, s a szemnek szól, mint a képzőművészet. Egész története szakadatlan küzdelem, hogy önálló művészetté váljék, de sohasem lett azzá, olyan értelemben, mint az irodalom, a zene vagy a festészet, — társainak segítségét sohasem utasíthatja teljesen vissza. Akik az utóbbi évtizedekben a zene nélküli táncot hirdették, azok végeredményben kénytelenek voltak még bővebben élni színpadi vagy képzőművészeti eszközökkel; akik pedig a drámát és a színházat vetették el, azok a táncot még jobban hozzáfűzték, sőt többnyire kifejezetten alávetették a zenének.

Szinte már közhelynek számít az a megállapítás, hogy a tánc talán a legtöbbet őrzött meg a primitív művészet differenciálatlan Gesamtkunst-jellegéből. Úgy látszik, ettől a sajátságától akkor sem tudna szabadulni, ha akarna. Nem akkor vált és válik önálló művészetté, ha elszakad a zenétől és a színháztól, hanem akkor, ha azok világába beleilleszkedve bontja ki saját kifejezési lehetőségeit.

Nagyon érdekes, hogy a tánc nagy művészei között is zenész, színész és képzőművész típust különböztethetünk meg. Igen sok koreográfus művelt más művészeti ágat is, s előfordult az is, hogy kitűnő zeneszerzők, színészek, képzőművészek ruccantak át a tánc területére. Elég felemlítenünk pl. Lully és Molière nevét, akik nemcsak a zene és a színház, de a balett történetének is jelentős alakjai. A későbbi időkből is sorolhatnánk példákat. Saint-Léon, Duncan, Fokin, Mojszejev inkább a zenei típushoz

¹ Ez az összehasonlítás Noverre óta általános a tánc-szakirodalomban. A táncot a magyar szakkönyvek is rendszerint e három művészethez hasonlítják. (Pl. Szentpál Olga, *Tánc. A mozgásművészet könyve*. 1928, 23—24. old.)

tartozik, míg Perrault, Helpman, Zaharov a színészi típust testesíti meg. S hány koreográfusról tudunk, aki szenvedélyesen foglalkozott képzőművészettel, mint pl. Nizsinszkij, Kreutzberg, Lábán, nálunk Harangozó, Vashegyi, Molnár István (nem is beszélve Szabó Ivánról, aki szobrász létére egyik úttörője volt a néptánc művészetének).

Hasonló jelenséget figyelhetünk meg a táncról szóló irodalomban is. A táncirodalom jelentékeny részét nem táncművészek, sőt nem is „főfoglalkozásszerű” táncesztéták írták, hanem olyanok, akik a táncsal csak mintegy második szakmájukként foglalkoztak, elsősorban zenével (Curt Sachs, Oskar Bie, Frank Thiess), színházzal (Gregor), vagy képzőművészettel (Rabinovszky Máriusz).

Úgy látszik, valóban ezt a hármat nevezhetjük a tánc testvérművészetének. A velük való kapcsolat azonban nem egyformán intenzív és közvetlen. Világosabb és egyértelműbb a zenével és a színésszel, problémátikusabb a festészettel való rokonság.

Legintenzívebben és legközelebbről talán a *zenéhez kapcsolódik a tánc*. A legelvontabbnak tekintett művészetet, a zenét, elszakíthatatlan szálak fűzik a legtestibbhez, a tánchoz: mindkettő primér érzelem-kifejező, (gondolati tartalmat csak bonyolult érzelmi áttételeken keresztül közöl), s mindkettő a ritmus lüktetésében bontakozik ki.

Már Platon is világosan látta ezt a kapcsolatot.

„... A kartánc... egyik része — írta — a hangra vonatkozik: a ritmust és a hangnemeket foglalja magában... Másik része a test mozgására vonatkozik; már most ritmusa is van, akárcsak a hang mozgásának, de külön sajátossága a testtartás és a mozdulatok formája, mint a dallam és a hang mozgásának sajátossága...² — Majd később: „... Nemde ennek a gyönyörűségnek az az eredete, hogy minden élőlény természeténél fogva ugrálni szokott, az ember azután, mint említettük, elnyervén a ritmus érzékét, létrehozta a táncot; a melódia pedig felébresztvén a ritmus szunnyadó emlékeztétét, ezek (a tánc és a melódia) egymással közösségre lépve létrehozták a kartáncot...³

Az a sok fejtegetés, amit a táncról szóló írásokban a zene és a tánc kapcsolatáról olvashatunk, lényegében mind megtalálhatja őseit Platon több mint kétezeréves megfogalmazásában. A kínákozó sok újabb példa közül csak egyet említek. Haraszi Emil így ír: „... Évezredek óta ugyanolyan belső lelki szükségletből fakad a tánc, a lélek egzaltációjából, amely áttérjed a testre. A zene, a lelki extázis hallószervünkkel érzékelhető megnyilatkozása, a tánc a lélek önkívületének látható formája, amelyben a test belső ritmusa fejeződik ki...⁴

Ne zavarjon itt bennünket az egzaltáció és az önkívület elvének beiktatása, ez Nietzsche hatására került a táncról szóló irodalomba is. (Ő mondta ugyanis, hogy a dionysosi művészet számára „a szimbólumok új világa szükséges, végre is az egész test szimbolikája, nemcsak a szájé,

² Platon, *Összes művei*. Budapest 1943. II. *Törvények*. 700. old. (Platon II. leg. 673.)

³ Platon, *i. m.* II. 701. old. (Platon II. leg. 673.)

⁴ Haraszi Emil, *A tánc története*. Budapest 1937, 10. old.

az arcé és a szóé, de a teljes, minden tagot ritmikusan megmozgató táncmozdulaté . . .”⁵ Ettől eltekintve azonban Haraszti csakúgy a ritmust és az érzelmek kifejezését emeli ki a tánc és a zene kapcsolatában, mint Platon s mint a táncról szóló többi írás.

Szintén igen világos a *tánc és a színjátszás kapcsolata*. Világos, bár vitatottabb, — ennek a kapcsolatnak nemcsak nagy hívei, de nagy tagadói is voltak. Az egyik végleten ott áll Noverre, aki a cselekménynélküli táncot már eleve alacsonyabbrendűnek, „mechanikusnak” tartotta, a másik végleten pedig, többek között, Isadora Duncan.

Duncan több ízben elítélte azt, hogy a tánc a drámával kerüljön kapcsolatba. Noverre-rel éppen ellentétesen, nem tekintette művészetnek a pantomimot. Önéletrrásában így vallott erről: „. . . A pantomimot sohasem tekintettem művészetnek. A mozgás lírai és értelmi kifejezés, semmit sem kezdhet szavakkal, márpedig a pantomimban az ember a szavakat gesztusokkal helyettesíti, így az nem egyezik sem a táncos sem a színész művészetével, hanem a kettő közé esik, reménytelen terméketlenségbe . . .”⁶ — Cosima Wagnernek pedig egyenesen így nyilatkozott: „. . . Az embernek előbb beszélnie kell, aztán énekelni, aztán táncolni. De a beszéd az agy, a gondolkodó ember terméke. Az éneklés az érzelemé. A tánc pedig dionysosi extázis, ami mindet elragadja. Lehetetlen bárhogy keverni őket, egyiket a másikkal. Zene-dráma sohasem lesz . . .”⁷

Az embernek az az érzése, hogy a táncdráma tagadóinak ez a gyakran szinte már mániákus szenvedélyessége is csak a tánc és a színház eltéphetetlen kapcsolata mellett bizonyít. Duncanék valóban joggal hirdették, hogy a tánc nem alkalmas irodalmi témák, tehát elsősorban vagy kizárólag szavakkal kifejezhető tartalmak megjelenítésére. Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy nem ábrázolhat cselekményt s hogy nem lehet drámai. A tánc, mint művészet, színpadi művészet (legalább is újkori formájában). Maga Duncan is színpadon lépett fel, hiszen amikor táncolni kezdett, azzá vált a leglakályosabban berendezett polgári szalon is. A színpadi táncos pedig saját testi valóságával ábrázol, művészte tehát eltéphetetlen szálakkal rokon a színészével. Színpadi művészet marad a tánc akkor is, amikor pl. Beethoven VII. szimfóniájára táncolnak, cselekmény nélkül ugyan, de színpadon, jelmezben, a zene tartalmát a dramaturgia törvényei alapján szerkesztett jelenetek egymásutánjába rögzítve.

Talán legkevésbé világos és egyértelmű az a kapcsolat, ami a táncot a képzőművészethez fűzi. Többről van itt ugyanis szó, mint arról, hogy a színpadi tánc nem nélkülözheti a jelmezt és a díszletet (jelmez a meztelen test és díszlet a háttérfüggöny is!). Rejtettebb és bonyolultabb a tánc és a képzőművészet belső kapcsolata, bonyolultabb, mint az az összefüggés, ami a táncot a zenéhez vagy a színházhoz köti, de igen sokat felfed a tánc művészi sajátágaiból. Ezért ezzel a kapcsolattal bővebben foglalkozunk.

Érdekes, hogy a tánc és a festészet rokonságával sokat foglalkozott a tánc irodalma.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig 1905, 29. old.

⁶ Isadora Duncan, *My life*. New-York 1927, 33. old.

⁷ Isadora Duncan, *i. m.* 152. old.

Beszélt róla Blasis is. „... Foglalkozzanak rajzolással és zenével — írta — ami felettebb szükséges minden jó táncos számára. A rajzolás segít önöknek abban, hogy újabb kellemdús és választékos helyzeteket találjanak ki, különösen akkor, ha igyekezni fognak a felé a gyönyörű ideál felé, amely ennek a művészetnek a célja...”⁸

Bournonville tovább megy ennél, s az érintkezés felületét a „választékos helyzetektől” a mozgásformákig szélesíti. „A pantomim — írta emlékezéseiben — ritmus és változatosság tekintetében drámai előadás, a formákat tekintve igazi festészet...”⁹ És másutt: „... a költészethez csatlakozott a zene, a plasztikához a tánc, s ezek a művészetek fokozatosan megváltoztatták formáikat, de belső lényegüket tekintve mindvégig összeforrtak...”¹⁰

A rajz szerepének elemzését megtaláljuk a modern táncesztétikai irodalomban is. Frank Thiess például a ritmus mellett a „vonalat” is azok közé a tényezők közé sorolja, amelyek a mozgást művészetté emelik.¹¹

Számtalan helyen von párhuzamot a tánc és a festészet között Noverre is. Törvényeiket sok ízben összevetette. Szemléletesen beszélt a rajz fontosságáról: „... A rajz sokkal fontosabb a balettben, semhogy a szerzők ne ragaszkodjanak hozzá komolyan. Hozzájárul a formák kellemesebbé tételéhez; az alakzatokat újszerűvé és elegánssá, a csoportokat kéjessé, a testhelyzeteket bájoszá, a magatartást pontossá és helyessé teszi... Durva hibákat követünk el a kompozícióban, ha a rajzot elhanyagoljuk. A fejek rosszul vannak beállítva, nem illenek jól az elhajló testekhez; a karok elhelyezése kényelmetlen; az egész nehézkes, erőlködésre vall, hiányzik belőle az összjáték és harmónia...”¹²

A rajznak, szép formáknak ez a kultusza nemcsak a táncosok színpadi elhelyezésében kapott szerepet, de a tánc egész művészi fejlődésében, különösen pedig a klasszikus balett kialakulásában is. Az „Académie de la Danse” híres alapelve („corriger et polir”) ezt fejezi ki, s az olasz-spanyol-francia néptánc formavilága ennek az elvnek alapján tökéletesedett klasszikus táncművészetté. Oskar Bie írja a balett kialakulásáról szólva:

„... A táncok maguk örökké változó teljességben és árnyalatokban jelennek meg, a társadalom egész élete ott áramlik stilizált és élesen ábrázoló formáikban. A teoretikus utánuk pillant, megpróbálja megragadni őket, megnyerni lényegüket, rögzíteni stílusképző elemeiket, megtestesíteni bennük a képszerűt; szelleme olyan lesz, mint a szobrász mozgékony keze, formát akar adni saját érzésének és az idők ösztönének...”¹³

Az a táncteoretikus, akiről itt Bie beszél, nem gyakorlattól elszakadt tánc-filozófus, hanem pedagógus és koreográfus, a tánc formáinak rögzítője és fejlesztője, aki meghatározza a láb és a kéz pozícióit, az irányokat,

⁸ Carlo Blasis, *A tánc művészete*. A Magyar Állami Operaház DISZ-Bizottságának sokszorosított kiadása. Kézirat, 28. old.

⁹ Auguste Bournonville, *Színházi életem*. A Magyar Állami Operaház DISZ-Bizottságának sokszorosított kiadása. Kézirat, 15. old.

¹⁰ Auguste Bournonville, *i. m.* 8. old.

¹¹ Frank Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Aesthetik der Tanzkunst*, München 1920, Zweiter Teil, I.

¹² J. G. Noverre, *Levelek a táncról és a balettekről*. Budapest 1955, 77—78. old.

¹³ Oskar Bie, *Der Tanz*. 2-ik kiad. Berlin 1919, 242. old.

a testtartást, a mozdulatok helyes kivitelezését, a mozdulatok egész „grammatikáját” (Bie kifejezése), — egyszerűen aki megteremti a klasszikus tánc stílusát.

A tánc és a festészet kapcsolatának azonban van egy másik vonatkozása is, amely a cselekmény színpadi megjelenítésének, tehát a tánc dramaturgiájának törvényeire utal. Erről Noverre szolt a legrészletesebben:

„... Azok a balettmesterek, akik fogalmat akarnak nyerni művészetükről, figyelmesen nézzék meg Nagy Sándor csatáit, Lébrun festményeit és XIV. Lajos csatáit Vander Meulen-től, akkor meglátják, hogy nemcsak ez a két hős, a képek főszereplői irányítják magukra a néző tekintetét, hanem a csodálatosan nagyszámú harcosok, győzők és legyőzöttek is kellemesen magukra vonják a figyelmet... minden arcnak megvan a maga kifejezése és sajátos jellege; minden mozdulatban erő van és energia; a csoportok, küzdelmek, földredöntések egyformán festőiek és ötletesek: minden beszél, mert minden igaz; mert híven utánozza a természetet; egyszerűen mert az egész kép lélegzeni látszik. Ha fátyolt vetünk e képekre, amely az ostromot, a harcot, a győzelmi jelvényeket, a győzelmet eltakarja szemünk elől, hogy végül csak a két hőst látjuk, lankad az érdeklődésünk, mert csak két nagy uralkodónak az arképe van előttünk. A képek megkívánják a cselekvést, a részleteket, bizonyos számú szereplőt, akinek jelleme, gesztusai, mozgása igaz, természetes és kifejező... A balett egy jól megkomponált festmény másolata, ha ugyan nem eredetije; azt lehetne erre mondani, hogy a festőnek csak egy vonás, egy pillanat kell, hogy képe tárgyát jellemezze: a balett pedig nagyszámú cselekvés sorozata, helyzetek láncolata. Egyetértünk, s hogy hasonlatom helyesebb legyen, párhuzamba állítanám a cselekményes táncot a Luxembourg galériával, amelyet Rubens festett: minden kép egy jelenetet ábrázol, amely természetesen kapcsolódik a másikhöz; jelenetről jelenetre haladva eljutunk a megoldásig...”¹⁴

Noverre fejtegetései mélyen bevilágítanak a színpadi tánc dramaturgiájába. A festéssel fennálló párhuzam valóban érthetőbbé teszi az irodalmi dráma és táncdráma közötti különbséget. Gondoljunk csak pl. a csatajelenetek különböző szerepére. Az irodalmi dráma, legalábbis klasszikus formájában, nem is igen tudja a csatát illuziókeltően ábrázolni, nem is fontos ez számára, még azokban a művekben sem, ahol a fegyveres összetűzés központi szerepet játszik. Shakespeare *III. Richárd*ja csatával végződik, de a döntő küzdelem a színen kívül játszódik le, — amikor Richárd és Richmond vívni kezdenek, kihátrálnak a színről, s Richmond már csak szóban jelenti be, hogy a „véres kutya meghalt”. A *Macbeth* végső csatajelenete is csak egyes párviadalokat elevenít fel, inkább szóval vívnak, mint karddal. Macbeth sorsát is Macduff szavai pecsételik meg. A francia klasszikus tragédiában egész szónoklatokat vágnak ki, Corneille *Horace*ában pl. a csata a színen kívül zajlik le, csak egymásután érkező hírnökök tudósítanak a helyzetről. Egészen más a szerepe a csatajelenetnek a balettben. A drámai balett történetében úttörő szerepet tulajdonítanak annak az előadásnak, amikor (1708-ban) Corneille *Horace*ába pantomimikus csatajelenetet illesztettek, ezt a drámát később Noverre is színrevitte, s

¹⁴ Noverre, *i. m.* 108—109. old.

természetesen izgalmas, színes harci képben ábrázolta az összeütközést. A fegyveres küzdelem, a harci tömegjelenet központi helyet foglal el a cselekményes táncban, Noverre és Vigano balettjeiben csakúgy, mint a *Bahcsiszeráji szökőkútban* vagy a *Romeó és Júliában*, vagy akár a kínai klasszikus operában.

Nem új gondolat a francia felvilágosodás esztétikájában, hogy a tánc művészetének ezek a műfaji sajátosságai a festészettel való összehasonlítás útján érthetőek meg. Ismeretes, hogy Noverre milyen nagy hatással volt Diderot, s ezért nem érdektelen, hogy a materializmus francia úttörője ebben a kérdésben is hasonló nézeteket vallott. „A drámai költészetről” című munkájában egész fejezetet szentelt a némajátéknak, s ott ugyanabból indult ki, mint Noverre. Egyik mondatánál különösen érdemes megállnunk. Így kezdi azt: „... Ha a néző a színházban mintegy vászon előtt van, amelyen különböző képek varázs folytán egymás után következnek...”¹⁵

Zseniális megérzés: lehetetlen, hogy az ember ne a filmre gondoljon, ott tényleg „vászon előtt” figyeli az ember az egymás után következő képeket. A némajáték és film, különösen a némafilm között mély műfaji hasonlóságot talált a pantomim egyik történetírója, Bragaglia is.

Diderot szerint ha a néző mintegy a vászon előtt szemléli a némajátékot, akkor a szereplőknek is úgy kell elhelyezkedniük, mintha ők is a vásznon, a festményen jelennének meg. — „... Alkalmazzatok a festői kompozíció törvényeit — folytatja — és majd meglátjátok, hogy azon-egyek. Egy valóságos cselekedetnél, melyhez többen hozzájárulnak, valamennyien maguktól rendezkednek el a legigazibb módon; de ez a mód nem mindig a legelőnyösebb annak számára, aki fest és nem a legmegkapóbb annak számára, aki nézi. Innét van, hogy a festő kénytelen a természetes állapotot változtatni és mesterséges állapottá alakítani át és a színpadon nem úgy volna?... ”¹⁶

A képszerűségnek ez az eleme persze megvan minden színpadi produkcióban, de azt mondhatjuk, hogy a táncban leginkább, hiszen az nélkülözi a szót. S mégis, minden hasonlóság mellett van valami, ami a két művészetet éppen ellentétessé teszi. S ez a valami: a mozgás.

Ez a megállapítás olyan általános a táncirodalomban, hogy nyugodtan nevezhetjük közhelynek is. Beszélt róla már Ménestrier is, akinek könyvét (*Ballets anciens et modernes*, 1683) az első balett-történeti munkának tartják.

„... A balett — írja Ménestrier — utánzás, mint a többi művészet, s ez sok közös vonást eredményez bennük. A különbség az, hogy míg a többi művészet meghatározott dolgokat ábrázol, — mint a festészet, amely a dolgok alakját, színét, elrendezését és hangulatát fejezi ki, — a balett a mozgást ábrázolja, amit a festészet és a szobrászat nem tud megjeleníteni, a dolgok természetét ábrázolja, a lélek olyan sajátosságait, amit csak a mozgás képes kifejezni...”¹⁷

¹⁵ Diderot, *Válogatott filozófiai művei*. Filozófiai írók tára XII. Bp. II. 272. old.

¹⁶ Diderot, *í. m.* II. 272. old.

¹⁷ Idézi Mark Edward Perugini, *A Pageant of the Dance and Ballett*. London 1935, 19. old.

„... A tánc lényege — írja Bie — a mozgás és változás ... a festészet azonban nyugalom, a legmozgalmasabb mozgásban ...”¹⁸

A tánc testvére a festészetnek, mert a művészi alkotás itt sem szóban vagy hangban, hanem látható formákban jelenik meg a néző számára, azonban ezek a formák lényegüket tekintve (a mozgás folytán) különböznek a festészet formáitól. S hozzátehetjük, hogy a képzőművész a halott anyagba rögzítve alkotja meg művét, s a közönség ugyanazt az alkotást szemléli; a táncművek azonban minden előadásban újjáélednek. Rudolf Arnheim közölt érdekes fejtegetést arról, hogy a festő és a kép nézője ugyanazt a képet látja, de az előadó táncos sohasem látja magát a művet, (a tükröz csak pótszer), a tánc az ő számára nem képek, hanem feszítések, lazítások, egyensúlyi helyzetek, lökések, felemelkedések és esések láncolata.¹⁹

Más és más tehát a tánc viszonya a testvér művészetekhez. Magában hordoz valamit a zenéből és a drámából, azt mondhatnánk mindkettőnek gyermeke. A képzőművészettel való kapcsolata lazább és ellentétesebb, de hasonlóságával és ellentmondásaival együtt fontos összefüggésekre világít rá.

A tánc, azt mondhatjuk, háromarcú művészet. A modern mozdulat-analízis az időt, teret s az emberi test által térben és időben kifejtett erőt tartja e három tényezőnek, a tánc anyaga, az emberi test mozgása mindhármat igénybe veszi. Három művészethez kapcsolódik, egy időbelihez (zene), egy térbelihez (festészet) és egy idő és térbelihez (színjátszás), az utóbbiban is az emberi test mozgása és beszéde köti össze az időt és a teret. A mozgás ritmikai, dinamikai és plasztikai összetevői e három tényezőre utalnak.²⁰

HÉTKÖZNAPI ÉS MŰVÉSZI MOZGÁS

A tánc anyaga tehát az emberi test mozgása. Hogyan válik a mozgás művészetté?

Ezt a kérdést meglehetősen egyöntetűen ítéli meg az esztétikai és a tánc szakirodalom. Vessünk össze három véleményt.

Az első Hegel, aki Esztétikájában a következőket írja:

„... az első, ami szemünkbe ötlük, az önkényes mozgás. Ha ezt általános mozgásnak tekintjük, akkor nem más, mint az időbeli helyváltoztatás egészen absztrakt szabadsága ... A zenének, a táncnak viszont van ugyan magábanvaló mozgása, de ez mégsem csupán esetleges és önkényes, hanem önmagában véve törvényszerű, meghatározott, konkrét és mértéktartó, mégha teljesen elvonatkoztatunk is attól a jelentéstől, amelynek kifejezése a szép mozgás ...”²¹

Hasonlítsuk ezt össze Lábán Rudolf szavaival:

¹⁸ Oskar Bie, *i. m.* 261. old.

¹⁹ Rudolf Arnheim, *Psychology of the Dance*. Dance 1946. augusztus

²⁰ Ezen a felosztáson alapul a Lábán—Kunst-féle mozdulatírás is. Nálunk ezt a felosztást használta már az 1910-es években Dienes Valéria.

²¹ Hegel, *Esztétikai előadások*. Filozófiai írók tára. Fordította Zoltai Dénes. Budapest 1952, I. 128. old.

„... A mindennapi élet mozgásai olyan feladatok végrehajtására irányulnak, amelyek a lét gyakorlati szükségleteivel kapcsolatosak, a táncban és játékban azonban ezek a gyakorlati célok háttérbe szorúlnak. Az első esetben az ész irányítja a mozgást, a másodikban a mozgás ösztönzi az ész aktivitását...”²²

Végül figyeljük meg Rabinovszky Máriusz szemléletes leírását:

„... Valóban ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér. Ha a köznapi életben a szoba egyik sarkából át akarunk menni a másikba, a legegyszerűsebb utat választjuk s a lehető legkisebb erőfeszítést mozgósítjuk. A táncos azonban, ha a színpad egyik sarkából a másikba igyekszik, jobbra-balra lépdél, forog, ugrik, merőben célszerűtlenül. Célszerűtlenül a gyakorlati élet szempontjából. Ugrani akkor ugrunk, ha utunkat árok keresztezi; neki futunk és átlendítjük magunkat. A táncost semmi legyőzendő fizikai akadály nem kényszeríti ugrásra. Ugrik merő belső kényszerből, a gyakorlati élettől igen távolálló indulatok elragadtatásában... S vajon kell-e forognunk a gyakorlati életben? Soha. A táncos boszorkányos pörgése minden célszerűség káprázatos cáfolata...”²³

A művészi mozgás sajátosságainak meghatározásában tehát megleghezősen egységes nézetekből indulhatunk ki. Eszerint a hétköznapi és a művészi mozgás között két fő különbséget találunk. Az egyik: a hétköznapi mozgás gyakorlati célt követ, a művészi mozgás pedig lényegében kifejez, jelent valamit. A másik: a hétköznapi mozgást a mozgás célja határozza meg, ezen túl önkényes és esetleges, a művészi mozgásnak viszont saját törvényrendszere van.

A művészi mozgás törvényeinek vizsgálata rengeteg érdekes új problémát vet fel. Jelentős részük a tánc formatanának kidolgozását igényli, s olyasféle tudományágaként, mint amilyenek a zene elméletében az összhangzattan, kontrapunktika, s a hangszerelés. Minden klasszikus táncnyelv, táncmód kidolgozta a maga törvényeinek rendszerét, az indiai klasszikus tánc csakúgy, mint az európai balett, s a XX. sz. modern táncrendszerei. Kísérleteztek azzal is, hogy olyan általánosan fogalmazzák meg a tánc törvényeit, ami érvényes minden táncstílusra.

A legaktuálisabb feladat éppen ez: a művészi mozgás általános törvényeinek megállapítása. A különböző táncnyelvek sajátosságait többé-kevésbé ismerjük, de a tánc elméleti szakirodalma adós még a törvények általánosításával. Nem csoda ez, hiszen a zenetudomány is nemrég jutott el odáig, hogy a világ különböző népzenei nyelvének ismeretében, a múltbeli és jelenkori műzene törekvéseinek összevetésével megteremtse az „allgemeine Musiklehre”-t. (Ez volt egyébként annak a kongresszusnak egyik legfőbb tanulsága, amelyet 1958 nyarán Koppenhágában rendezett az International Society for Music Education.)²⁴

Nyilvánvaló az is, hogy nemcsak a különböző népeknél és különböző korokban mások a használt mozgás-stílus törvényei, de különböző szabá-

²² Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*. London 1948, 25. old.

²³ Rabinovszky Máriusz, *A tánc*. Budapest 1946, 7—8. old.

²⁴ Lásd Ádám Jenő nyilatkozatát: *Magyar népdal külföldi tankönyvekben*. Muzsika 1958. december.

lyok érvényesek a művészi mozgás egyes fajtáira is. Más és más törvények szerint épül fel a tánc és a pantomim, azt mondhatjuk, mindkettőnek külön törvényrendszere van, csak alapelveik azonosak. S abban a pillanatban, amint a tánc nemcsak szórakozás, hanem művészet is, pontosabban olyan művészet, amely a résztvevők gyönyörűségén kívül a közönség, a nép számára művészi tartalmat közöl, e kétféle törvényrendszerhez harmadik is járul. Ez a harmadik egyaránt érvényes a táncra és a pantomimra, s a táncosok (vagy pantomimisták) térben való elhelyezkedésének alakzatait, azok változását, alakulását s az elhelyezkedés rajzát, pózait szabja meg.

E háromféle törvényrendszeréről beszél már Ménestrier páter is:

„... A görögök háromféle mozgást különböztettek meg a táncban: a testmozgásokat (portement de corps), a figurákat és kifejezéseket. A testmozgások grációzus mozdulatok, vagyis lépések (pas), táncmozdulatok, mint pl. piruettek, ugrások és emelkedések, — a kifejezések olyan cselekvések, amelyek pl. az evezősök, alvók, részek mozdulatait jelzik. A figurák a táncosok különféle elhelyezkedési formái...”²⁵

Hasonló gondolatokat fejtett ki Noverre *Eucharsis és Euthymus* című balettje előszavában (amelyet Levinson is Noverre e tárgyról szóló nézetei összefoglalásának tart). Az mondja itt: „... Az, amit táncnak és balettnak szoktunk nevezni, az a pantomimtól teljesen különböző. A tánc a lépések, kecses mozdulatok, szép pozíciók művészete. A balett... a rajzé, alakzaté, a formáké, a pantomim pedig olyan művészet, amely gesztusokkal érzéseket és lelki élményeket fejez ki... Ha ezeket a különbségeket megállapítjuk, nem fogjuk többé e három egymástól jellegénél fogva különböző dolgot összetéveszteni, összevéve és egyesítve pedig ezek alkotják az igazi balettet, a balett-dráma-pantomimet...”²⁶

Ménestrier meghatározásai, terminus technikusai persze nem precízek. Noverréi sem (a balett szót is ma már elavult értelemben használja itt). Nem kétséges azonban, hogy jó helyen tapogatóznak, amikor három kifejező eszközről beszélnek. Ezek persze nem válnak egymástól élesen külön, együtt vannak jelen minden olyan műalkotásban, amelynek anyaga az emberi test mozgása. Még a legelvontabb „abszolút táncban” is van valami a gesztusok nyelvéből, ha más nem, a táncosok alakító „magatartása”. (A római pantomim elmélete a gesztusok fajai közé sorolta a magatartást, „species”, „contegno” — amely szerep szerint megszabta a művész testtartását, mimikáját, egy-egy kézmozdulatát, meghajlását, a tánc „jellegét”).²⁷ A másik oldalról: a tiszta pantomimiában, színészi némajátékban is van valami táncos elem, ha más nem, a mozdulatok ökonómiája, zenei ritmusa, stilizáltsága, mozgáskultúrája. A rajz és alakzat pedig minden tánc és pantomim-kompozíció fontos kifejező eszköze. Együtt van tehát a három kifejező eszköz, csak természetesen különböző arányban

²⁵ Idézi (Levinson) Левинсон, *Мастера балета* (A balett mesterei). Szent-pétervár 1904, 17. old.

²⁶ Idézi Levinson, *i. m.* 41—42. old.

²⁷ Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo* (A némajáték fejlődése). Kézirati fordítás a Magyar Táncművészek Szövetsége könyvtárában. III. feje. 32. old.

és egymással különböző kapcsolatban, ezeknek az arányoknak és kapcsolatoknak a vizsgálata fontos feladata a művészi mozgás műfaji és stíluselméletének.

Ménéstrier és Noverre nagyszerűen megérezték tehát a mozgás művészetének háromarcúságát. A táncirodalom esztétikai vonatkozásainak tanulmányozása hozzásegít bennünket ahhoz, hogy a táncművészet specifikus vonásait, műfaji és stílusbeli sajátosságait meghatározzuk, műfaj- és stílustörténetét kidolgozzuk.

S ezzel visszajutottunk kiindulópontunkhoz.

Budapest, 1959. május

LA DANSE ET LES ARTS CONJOINTS DANS LA LITTÉRATURE ESTHÉTIQUE

I. Vitányi

L'un des problèmes fondamentaux de l'esthétique de l'art chorégraphique est celui des liaisons de la danse aux autres arts, sa place occupée dans l'ensemble de l'art. M. Vitányi a recueilli et présenté les opinions émises à ce sujet dans différents ouvrages esthétiques. Il en tire la conclusion que la danse est en rapports étroits avec trois autres disciplines artistiques: la musique, l'art dramatique et les beaux-arts. La danse recèle en soi quelques éléments de chacune d'elles. La danse à trois faces de la danse est une de ses qualités essentielles. Ce n'est pas quand ce genre voudrait se libérer de ses éléments le rattachant à la musique, à l'art dramatique et aux beaux-arts qu'il devient vraiment un art autonome, mais bien quand — conservant toutes les liaisons avec ses conjoints — il dégage ses possibilités d'expression spécifiques.

La littérature qui traite de la danse (Ménéstrier, Noverre, Bournonville, Blasis, Duncan, Lifar, etc.), et les remarques s'y rapportant de la littérature esthétique en général (dans les œuvres de Platon, de Diderot, d'Hegel et d'autres) fournissent un matériel ample et riche qui permet d'éclaircir la question. M. Vitányi nous offre là un choix succinct de citations.

L'analyse des liaisons de la danse et des arts conjoints représente une aide fort précieuse dans l'élaboration des autres thèses de l'esthétique de la danse, surtout dans celle de la théorie et l'histoire du genre et du style. L'étude rappelle, en guise d'exemple, que les trois moyens d'expression de la danse définis par Ménéstrier et Noverre, à savoir le pas, le geste et la figure, soulignent également le caractère à trois faces de l'art chorégraphique.

ADALÉKOK HARANGOZÓ GYULA CSODÁLATOS MANDARINJÁNAK KOREOGRÁFIAI VIZSGÁLATÁHOZ*

Körtvélyes Géza

Az 1956. évi bemutató kritikái több-kevesebb részletességgel ismertetik, elemzik a koreográfia tartalmi-formai vonatkozásait, de természetesen nem vállalkozhattak arra, hogy tudományos igényű esztétikai vizsgálatot végezzenek. Ez a feladat még megoldásra vár.

A *Csodálatos mandarin* koreográfiájának esztétikai elemzésére mi sem vállalkozunk. Itt egyrészt közzétesszük az érdekesnek látszó összegyűjtött anyagok egy részét, amelyeket a majdani vizsgálat felhasználhat, másrészt pedig beszámolunk bizonyos előmunkálatokról, amelyeket a rendelkezésre álló anyag feldolgozásával kapcsolatban végeztünk. Ennek megfelelően a közlemény a következő részekre tagolódik:

Az 1941. évi koreográfia előzményei

Az 1945. évi bemutató sajtója

Az 1956. évi felújítás előzményei

Koreográfiai elemzés: 1. A koreográfiai cselekmény szerkezeti elemzése; 2. A jellembrázolás dramaturgiai vizsgálata; 3. Megjegyzések a koreográfia formanyelvéről és stílusáról.

AZ 1941. ÉVI KOREOGRÁFIA ELŐZMÉNYEI

Harangozó Gyula szerint az 1945-ös első bemutató koreográfiája lényegében megegyezett az 1941-es (a főpróbáig eljutott) variációval: az 1956. évi felújításban viszont „a koreográfia maga lényegében nem változik”, „ott változik, ahol a nagyvárosi alakok más mozgása, szokásai, a környezettel összefüggő megnyilvánulásai eltérnek a régi koreográfia keletinek jellemzett emberétől. A mandarin alakja lényegében megmarad...”¹ E szerzői közlésekből az következik, hogy amikor a mű *keletkezésének* körülményeit, időpontját és előzményeit áttekintjük — elsősorban az 1941-es évhez kell visszatérnünk.

Hol tartott a magyar balettművészet 1941-ben és ezen belül milyen szerepet játszott Harangozó Gyula koreográfiai alkotótevékenysége? — ez lenne hát az első kérdés, amivel röviden foglalkoznunk kell.

A magyar koreográfiai művészet fejlődésében a lényeges fordulat Harangozó Gyula fellépésével következett be. Öt év művei, — közülük

* Előtanulmány egy átfogó esztétikai értékeléshez.

¹ Az új *Mandarin*. Táncművészet 1956. május.

is elsősorban a legsikerültebbek: a *Csárdajelenet*, a *Poloveci táncok*, a *Francia saláta*, a *Rómeó és Júlia* és a *Fából faragott királyfi* koreográfiái, — valamint több külföldi tanulmányút előzik meg a *Mandarin* koreográfiájának megalkotását. Ez alatt az öt év alatt kibontakoznak és eredményesen mutatkoznak meg Harangozó koreográfiai erényei: nagy ötletgazdagsága, fejlett karakterábrázoló tehetsége, sajátos humora, pergőfilmszerű szerkesztésmódja, nagyfokú ösztönös realitás érzéke, formanyelvalakító bátorsága, tudatos törekvése a jellem ábrázolásra s ennek szolgálatában a táncos és pantomimikus elemek sikeres ötvözése, — s nem utolsósorban a nép táncai iránt való őszinte érdeklődése. Mindezek, ha nem is egyenlő mértékben és fejlettségi fokon, de megtalálhatók egyes előző műveiben. Harangozó tehát a felsoroltak birtokában fogott és foghatott hozzá a *Mandarin* koreográfiájának elkészítéséhez. S az előző felsorolásból hiányzik még valami: az, hogy Harangozó maga is kitűnő karaktertáncos, aki alakításában a felsorolt erények nagyrészt saját táncos gyakorlatában valósította meg s ezenbelül elsősorban mint kitűnő pantomimtáncos emelkedett ki. Mindennek együttes jelentkezése önmagában is jelentős, de jelentőségét még fokozza, hogy a Harangozót megelőző időben hazánkban dolgozó balettmesterek és koreográfusok (Gaubier-t, Millost és részben Czieplinskyt kivéve) még a régi, Gyagilev előtti dekoratív táncstílus útját járták, illetve a húszas-harmincas években hosszabb rövidebb időre behatolt a magyar balettből a mozgásművészet és ennek nyomán a naturalisztikus pantomim is, — ami mind összefügg a korabeli magyar balett legfőbb problémájával: hogy nem volt állandó és megfelelő koreográfusa, balettmestere.

Harangozóval a tartós koreográfus-válság lényegében hosszabb időre megoldódott, s hogy ezidő alatt a magyar balettművészet rohamléptekkel fejlődött, ez annak volt köszönhető, hogy koreográfusi szerződtetésével egyidőben, az 1937/38-as évadban a színház végre kiemelkedő felkészültségű balettmestert is kapott a külföldről hazatérő Nádasi Ferenc személyében. Nádasi Ferenc balettmesteri munkája során egy évtized alatt nemcsak kiváló szólistákat, hanem európai nivójú balettkart nevelt fel, — tehát munkájához Harangozó eléggé fel nem becsülhető pedagógiai segítséget kapott: szólistákat és balettkart, akikkel a legnehezebb feladatokat is megoldhatta.

A mű keletkezésének előzményei között nem kis szerep jutott a színház vezetésének, műsorpolitikájának sem. Radnai Miklós igazgatói működésének tíz éve alatt (1925—35) a színház művészi színvonala jelentősen emelkedett és ez a balett vonatkozásában a zenei balettrepertoár fejlődését jelentette.²

Lényegében Radnai vonalát követte az új igazgató, Márkus László is (ő bízta meg Harangozó Gyulát első koreográfiája elkészítésével), aki egyik írásában a Gyagilev-féle orosz balett útjának helyességét vallja és ezt tartja útmutatónak a magyar balett számára is.³ Igazgatósága idején

² Lásd Téry Tibor, *A magyar balett fejlődése a két világháború között*. A magyar balett történetéből c. tanulmánykötetben. Bp. 1956.

³ Lásd *Magyar balettek*. M. kir. Operaház. Bp. é. n.

a repertoárban Bartók, Borodin, Debussy, De Falla, Liszt, Milhaud, Rimszkij Korszakov, Schumann, Richard Strauss és Sztravinszkij művei szerepelnek, — ő maga kiváló rendező és olyan munkatársai vannak mint Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán. Tehát: magas zenei színvonal, jó erőkből álló alkotó gárda kifejlődése és az orosz út példája jellemzi ezt az időszakot, amelybe belerobbant Harangozó sajátos alkotói tehetsége, és elvezetett a *Mandarin* megalkotásáig.

Nemzetközi vonatkozásban ezt az időszakot az egyre jobban terjedő Gyagilev-hatás jellemzi. Együttesének feloszlása után koreográfusai és táncosai szétszertódtak a világba, különböző országokban vetik meg lábukat. Erről a folyamatról Arnold Haskell a következőket írja: „Lifar mint koreográfus és első táncos ment a balett szülőotthonába — a párisi Operába és ott uralkodik a táncban mindazóta. Cserkasz az Opera Comique-hoz ment, Balanchine és Grigorjev ott voltak a Basil Társulat alapítói között. Ninette de Valois alapította a Vic-Wells Ballet-t és Markova és Dolin voltak az első sztárjai. Mjaszin még mindig a legnagyobb alakja a mai balettnak. A társulat mint egység meghalt nagy alapítójával együtt, de inspirációja oly élő volt, hogy alapjai gyökeret eresztettek az egész világon és uralkodnak az egész mozgalomban. Bolm Csikágóban telepedett le, Balanchine alapította meg az American Ballet-t New-Yorkban, Nizsinszka Buenos Airisben dolgozott, Nemesinova és Zverjev Kovnóba mentek. Mindenütt Gyagilev nevéből élve.”⁴ Közülük a koreográfusok a korábbi repertoár egyes darabjait tanítják be, illetve annak szellemében alkotnak új műveket, szép számmal modern zeneművekre különféle témákat — modern stílusban.

Így találkozott Harangozó az 1936/37-es évadban Londonban a két nagy impresszárió-utódnál a „Nagyokkal”: René Blumnál látta Fokin munkáját, Vaszilij Basil társulatánál találkozott Mjaszinnal. Harangozó saját közlése szerint Mjaszin igen nagy hatással volt rá, elsősorban ötletgazdagságával és táncszerű megoldásaival, avval, hogy mindent táncban formált meg, úgy, hogy az összes kifejező eszközöket a tartalmi kifejezés, az ábrázolás szolgálatába állította.

És ez az orosz hatás nemcsak Harangozó személyes találkozásai útján hat tartósan a magyar balettművészet fejlődésére, hanem elevenen élnek az utolsó Gyagilev vendégszereplés emlékei, továbbá a Gaubier által 1927—28-ban betanított Mjaszin-féle *Háromszögletű kalap* belső hatása. Az 1929/30-ban *Seherezádét* betanító Kölling Rudolf ugyancsak Gyagilev eszmei híve és követője volt s mint Körtvélyes Ágnes írja „A harmincas, negyvenes években gyakran találkoztunk az orosz együttes műsorszámainak felújításával. Millos Aurél 1933-ban Stravinszky Petruska zenéjére készít új koreográfiát. Az Egy faun délutánját, a Rózsa lelkét újítják fel leggyakrabban.”⁵ Mindezek együttesen azt bizonyítják, hogy — ha nem is olyan erővel és közvetlenül, de lényegében a magyar balett fejlődésében is jelentős szerepe volt a Gyagilev-féle irányzat hatásának, amely ezután

⁴ A. Haskell, *Ballet*. Penguin, London 1955, 94. old.

⁵ Körtvélyes Ágnes, *A Dzagilev Együttes magyarországi vendégszereplése és hatása*. Táncművészeti Értesítő 1956, 38. old.

Harangozó művészetében sajátos realiztikus és nemzeti jellegű fordulattal fejlődött tovább és vezetett a magyar balett fokozatos felvirágzásához.

Ilyen előzmények után és körülmények között fogott hozzá Harangozó Gyula 1941-ben a *Mandarin* koreográfiájának elkészítéséhez.

1941-ben az Operaházban másodszor jutott el a *Mandarin* a főpróbáig, de mégsem mutatták be. Régi probléma volt már a mű színpadi bemutatója. A Pesti Napló 1926. június 27-i számában írta Kristóf Károly a következőket:⁶ „*Köln megelőzi Budapestet „A csodálatos mandarin” bemutatásával?* Bartók Béla és Lengyel Menyhért *A csodálatos mandarin* c. pantomimjének bemutatására már évek óta készülődik az Operaház. Ez a hosszú készülődés annyit jelent, hogy a premiért mindig szezon végére tűzik ki s aztán közbejött akadályok miatt a következő szezonra halasztják.” „Bartók műve, sajnós, még az idei (egyébként energikus) Radnai-rezsimben sem került el sorsát. A szezon végéről a jövő szezonra, mégpedig az igazgató tervezete szerint ismét a jövő szezon második felére halasztódott.” A bemutatóról később is többször szó esett. Ugyancsak Kristóf Károly közli: „*Ki lesz a mandarin?* Erre a kérdésre vár most feleletet a főváros zenei közönsége. Most, hogy szó van Bartók—Lengyel pantomimjének bemutatójáról, felmerül az a terv: Csontos Gyulának kell játszania a mandarin szerepét. Bizalmas tárgyalások folynak a Magyar Színház egy másik művészeivel is, hogy ő alakítsa a szerepet.”⁷

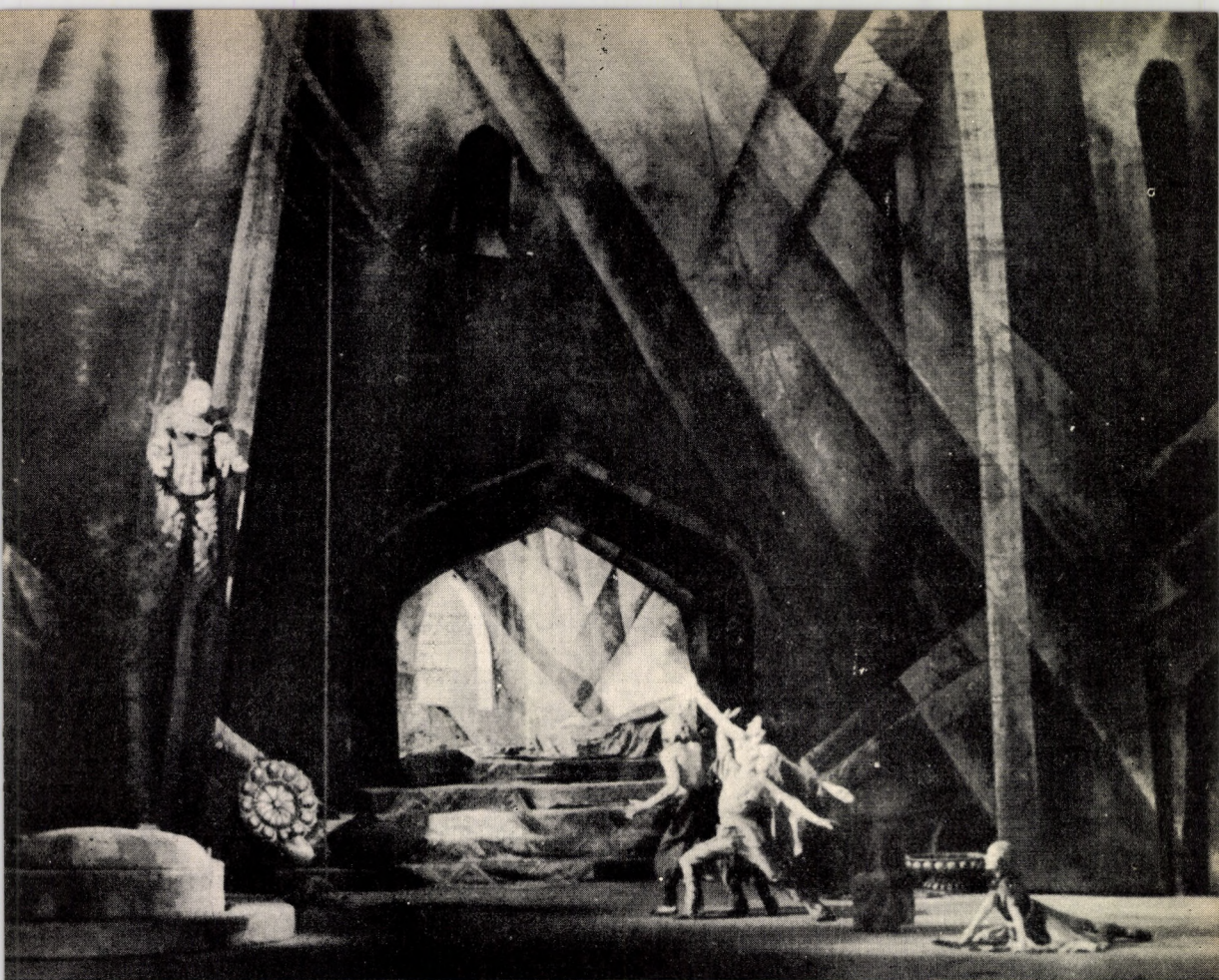
Először, mint ismeretes, 1931-ben maradt el bemutatója, amikor is, bár „Márkus László, az első kísérlet rendezője . . . a színhelyet az ominózus szobából egy sötét, külvárosi zsákutcába vitte ki, ahol egy rozszant gázlámpa alatti pad körül történt volna a cselekmény” — a hatóságok „erélyes közbelépésére” „az előadás női főszereplőjét kényszerűdülésre küldvén, a bemutatót bizonytalan időre elhalasztották”.⁸

Az 1941-es (elmaradt) bemutatóra úgy került sor, hogy — Harangozó Gyula közlése szerint — a *Fából faragott királyfi* sikeres, 1939-es bemutatója után Bartók Béla tőle „azt kérdezte: nem tudnám-e és nem volna-e kedvem a Mandarint is úgy átdolgozni, mint előbbi művét? Legnagyobb örömmel vállaltam a rendkívül megtisztelő feladatot, hiszen igen élesen érdekelt a mű alapgondolata: a lecsillapíthatatlan emberi vágy, a célért küzdő, legyőzhetetlen akarat gondolatának kifejezése.” „Sorba vettük az eddigi beállítások fő hibáit. A szöveg írója nem volt táncszakember s így természetesen csak pantomimban gondolkodhatott. A cselekmény színhelyét egy szűk, bútorokkal zsúfolt szobába helyezte. Koreográfikus, táncos megoldásnál a legelemibb követelmény, a tér hiányzott. Az eléggé kényes tartalom mai városi ruhában előadva kihívóan drasztikusan hatott. A fül számára zseniális zene ellenére a szemre ható látvány erősen a naturalisztikus grand-guignol felé csúszott. Keresni kellett olyan helyszínt, ahol tér van a tánccal való kifejezéshez és mód a városi ruha helyett kosztümbe öltöztetni a szereplőket, de úgy, hogy az idő mai legyen. (Erre azért volt szükség, mert a nyitányban nagyvárosi utcazajt fest.) Továbbá mód legyen

⁶ Kristóf Károly, *Beszélgetések Bartók Bélával*. Zeneműkiadó, Bp. 1957.

⁷ Az Est 1928. október 16.

⁸ Oláh Gusztáv, *Bartók és a színház*. Új Zenei Szemle 1955. szeptember, 63. old.



1. Az 1945. évi bemutató díszlete

a leány lefele integetésére és a mandarinnak a lépcsőn való közeledésére úgy, ahogy a zenében van megkomponálva.”⁹

„A felsőbb körök véleményének enyhítése érdekében sikerült rávennem Bartókot, egyezzen bele abba, hogy a cselekmény színhelyét a párisi bordélyházból vigyük el valamilyen határozatlanabb, fantasztikusabb helyre, pl. egy ázsiai határhágó vidékére egy öreg toronyba, melyet bennszülött utonállók szálltak meg, hogy onnan rabolják ki az utasokat. Bartók nem ellenezte ezt a tervet, minthogy a bevezető mozgalmas zenéjének autótülkölésein kívül semmi sem utal határozottan a nagyvárosi színhelyre.”¹⁰ Harangozó közlése szerint egészen elutazásáig Bartók szívesen dolgozott vele együtt. „Mikor az átdolgozáson fáradoztunk, már készülődött amerikai útjára. Többször beszélgettünk úgy, hogy a kottáit csoma-

⁹ Harangozó Gyula, *Bartók Béla és a Csodálatos Mandarin*. Táncművészet 1955. február, 56. old.

¹⁰ Oláh G., i. m.

golta ládába.” „Egyik kedvenc műve lehetett a Mandarin, mert az erről való megbeszélések még szomorú gondolatait is el tudták terelni.”¹¹

A bemutató azonban ezúttal is elmaradt. „Újra eljutottunk a főpróbáig, újra készen álltak a szereplők, a díszlet és a jelmezek az előadásra és újra érkezett utolsó pillanatban a hatóság tiltó szava, ezúttal az egyház nevében. A különbség csak az volt az előző esettel szemben, hogy akik e fölött döntöttek, még annyi fáradságot sem vettek maguknak, hogy megnézzék a főpróbát (!)

A második világháborúnak is el kellett múlnia és Magyarországnak fel kellett szabadulnia az elnyomatás alól, hogy színre kerülhessen Bartóknak ez a remekműve saját hazájában, amikor már több világhírű színpadon, többek között a Milánói Scalaén is bemutatták.”¹²

AZ 1945. ÉVI BEMUTATÓ SAJTÓJA

„A budapesti premier 1946-ban (pontosabban: 1945. december 9-én — K. G.) az 1941-es elgondolás szerint készült és sikere minden várakozást felülmúlt. A közönség a *szín hely* megváltoztatását, mely annyi vitára adott okot, észre sem vette. Igaz ugyan, hogy Bartók közben enyhített zenéjének idevonatkozó részén. A *kritika* mindenesetre hibáztatta a színházat, hogy nem tért vissza az eredeti formához. Harangozó koreográfiája *táncolt pantomim*, telve feszültséggel és izgalommal. Alakjainak, különösen a három rablónak, akik a legaktívabbak a cselekményben, brutális férfiassága új szint jelentett a balettszínpadon. A *díszlet* egy düledező torony belsejét ábrázolta, formájában kissé expresszionistán, elkerülve a keleti jelleg hangsúlyozását. A mandarint, ahelyett, hogy ágyban, párnákkal folytatná meg, egy régi ciszternába dobták, ahonnan halotti alakja félelmetesen emelkedett fel újra. A lámpavasra akasztás helyett pedig egy, a padlásról lelógó kötélre húzták fel. Az előadás annyira izgalmas és lenyűgöző volt elejétől végig, hogy alig ismerek balettet, amely ezt a hatást elérte volna.”¹³

Oláh Gusztávnak ezen sorai után nem érdektelen kissé megismernedni az első valóságos bemutatóról szóló *korabeli kritikák* véleményével a műről és az előadásról. A kritikák nem siklanak ilyen problémátlanul át a színhely megváltoztatásán s egyéb észrevételeik is érdekesek — mind az előadás, mind annak kritikai fogadtatása vonatkozásában.

A Szabad Nép kritikusa, Szervánszky Endre szerint a művet „erősen meghamisítva” mutatták be, „jó, hogy nem dolgozták át a zenét is” és „hiányos a cselekmény és a zene közti összefüggés”.¹⁴

Az Új Szóban Sz. F. a következőket írja: „Az utóbbi idők gyakori operaházi bemutatóinál több esetben olyan koreográfiai és rendezői szempontok érvényesültek, amelyek veszélyesen közeledtek a pornográfia határához. Ez Bartók december 9-én bemutatott lenyűgözően magával ragadó zenéjű Csodálatos mandarin c. táncjátéka rendezői beállításában is érezhető. Ezért hamisították és változtatták meg az eredeti szövegkönyvet.”¹⁵

¹¹ Harangozó Gy., *i. m.*

¹² Oláh G., *i. m.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ 1945. december 13.

¹⁵ 1945. december 11.



2. Jelenet az 1945. évi koreográfiából

Raics István a zene értékelése után így folytatja: „Kevesebb jó tulajdonság mondható el a néma játék *táncos* részéről. Itt még Vashegyi Ernő mandarinja váratlan meglepetés: a stílust ő jelenti, meg Harangozó Gyula. Az operaházi táncot általában jellemző stílus-egyenetlenség azonban bőven kínál példákat. Otrubay puha és karaktertelen. A három rabló görlés mozgása feltétlenül korrekcióra szorul... épp ezért kell tehát a további előadások során a tánc színvonalát közelíteni a zenéhez és nem fordítva.”¹⁶

„...Harangozó Gyula koreográfiája kissé aprólékosnak, túlrészletezőnek tűnik fel a rabló lebuj alvilági alakjainak és áldozatainak mozgatásában. De ebben tervszerűséget láthatunk, mert ezáltal az ellentét hatásánál fogva, annál lenyűgözőbben domborodik ki a mandarin kimért mozgása, gólem figurájának félelmetessége”¹⁷ — írja Lányi Viktor. (Idevág Szenthegyi István megjegyzése, bár későbből való: „A mandarint nálunk erősen naturalista játéktílusban ábrázolják.”)¹⁸

Gaál Endre szerint is hiba a helyszínváltoztatás, anakronisztikus a zenével. „A mandarin itt nem csodálatosabb, mint az Angyalföldön egy miniszteri tanácsos vagy egyetemi professzor megjelenése.” A koreográfiáról szólva, „A hatalmas gesztusok vízióit a muzsika önmagából vetíti ki, de a partitúrától több helyen is eltérő koreog-

¹⁶ Kis Ujság 1945. december 11.

¹⁷ Fényszóró 1945. december 8.

¹⁸ Kis Ujság 1948. október 17.

ráfia minden jó igyekezete ellenére sem tudja életre kelteni ösindulatok zenéjét. Ha Beethoven úgy muzsikál mintha beszélne, ebben a rémdrámában Bartók úgy zenél, mintha gesztikulálna.”¹⁹

Balassa Imre viszont ezt írja: „Harangozó Gyula koreográfiája a zenében megszólaló elemi ösztönök kitűnő tolmácsolása. Egy elmélyedő táncos képzelet merül el itt a bartóki világ ősmélysegeiben. Oláh Gusztáv díszlete a rémületet és az eksztázist ábrázolja — a kép formanyelvén. Jelmezei misztikumot, meseszerűséget és jelképeséget éreztetnek.”²⁰

Péterfi István szerint: „Az igazi költő kezében minden tárgy megtisztul és minden széppé lesz, ami emberi”²¹ — viszont Fóthy Jánosnak a következő a véleménye: „...ami a szövegkönyvet illeti, ez a hátborzongató grand-guignol, kútba fojtott, agyonszúrt, fejbevert, megfojtott, felakasztott és mégis mindig újra éledő gölemszerű főalakjával bizony legfeljebb a közönség némileg szadista töredékét érdekelheti és izgathatja” — továbbá: „...a darab túlélte önmagát és igazi életet csak a zenekarból nyer — Ferencsik János mesteri tolmácsolásában”.²²

A fogadtatás, a koreográfiáról és az előadásról szóló vélemények tehát eléggé tarka képet mutatnak. Ez mindenesetre arra enged következtetni, hogy a koreográfia jelentős erényei ellenére sem oldotta meg maradéktalanul a nagyszabású feladatot és ez elsősorban a színhely megváltoztatásának és ezzel a mű koreográfiai értelmezésének volt a következménye. Ez a lépés esetleg 1941-ben indokolt lehetett volna, 1945-ben azonban a cikkírók zöme ezt már elfogadhatatlannak és hibásnak minősítette.

Szükségesnek véljük az 1956-os bemutató láttán, a mű alapos tanulmányozása után és a róla akkor megjelent cikkek ismeretében megjegyezni, hogy a teljes mű (tehát szöveg-zene-koreográfia és díszlet) *értelmezése* önmagában is bonyolult feladat. Álljon itt néhány példa erre is a 45-ös kritikákból.

— Járdányi Pál ezt írja: „A szerelmi vágy extázissá fokozódó hatalmát és egyben sötét tragikumát jelképezi ez a szokatlanul vad és furcsa történet.”²³ — J. S. ezt írja: „Ez a csodálatos mandarin a minden akadályt leküzdő energia jelképévé teljesedik ki”²⁴ — Péterfi István: „...Az érzéki szerelemnek a halállal viaskodó tusáját szimbolizálja”²⁵ — Lányi Viktor: „...a testi halálon győzedelmeskedő Eros megváltó szépségének adott olyan diadalmas sugárzást, amilyent csak egy magas erkölcsiségű művész teremtő képzelete adhat”²⁶ — És végül Gaál Endre: „Az új színjáték főszereplője nem a mandarin, nem is az utcalány, hanem egy ősemberi indulat: a rémület. Ezen győzedelmeskedik a vágy és szenvedély”²⁷

Ez a néhány példa azért kívánczozott ide, mert az értelmezés többféle lehetősége és főleg gyakorlata 1945 után is megmutatkozott, különösen az 1956-os bemutatóval kapcsolatban, részben az azt előkészítő cikkekben

¹⁹ Magyar Nemzet 1945. december 12.

²⁰ Színház 1945. december 12.

²¹ Szabadság 1945. december 12.

²² Kossuth Népe 1945. december 12.

²³ Esti Szabad Szó 1945. december 11.

²⁴ Népszava 1945. december 11.

²⁵ Szabadság 1945. december 12.

²⁶ Fényszóró 1945. december 18.

²⁷ Magyar Nemzet 1945. december 12.

(ahová sorolhatjuk Oláh Gusztáv többször idézett írását 1955-ből és Szabolcsi Bence professzor értékes tanulmányát ugyancsak 1955-ből), másrészt a bemutató után megjelent kritikákban, — ezért nem lesz felesleges megismerkedni az újabb bemutató előzményeivel sem.

AZ 1956. ÉVI FELÚJÍTÁS ELŐZMÉNYEI

A *Mandarint* a 45-ös formájában 1949-ig játszotta az Operaház, majd levették a műsorról és felújítására csak 1956 tavaszán került sor.

Bár a koreográfia — amint azt korábban Harangozó egyik cikkéből már idéztük — az 1945-öshöz képest „lényegében nem változik” meg, — 1956-ban mégsem egyszerűen felújításról volt szó. Sem abból a szempontból, hogy a felújítás magától értetődő lett volna, sem úgy, hogy ne történt volna a művel kapcsolatban lényeges változtatás.

Ami a *Mandarinnal* történt, az több volt, mint egyszerűen egy darab műsoron való léte vagy nem léte, és röviden beszélnünk kell arról is, hogy miért. Csak így érthető meg a mű bemutatójának jelentősége és fogadtatása a közönség, a szakma és a sajtó részéről.

A felszabadulás utáni első években, lényegében 1949-ig a zenei igényesség, a koreográfiai irányzatok és stílusok egymásmellettsége és a vegyes művészi színvonal jellemezte a helyzetet. A kísérletezés és érdeklődés zenében és koreográfiában továbbra is nyugatra tekintett, de még fokozottabb mértékben, ami érthetően következett a megelőző évtizedek viszonylagos nyugat előli elzárkózásából és az akkori hivatalos ízlés „bizonyosfokú konzervativizmusa” ellenhatásaként. (Újabb Bartók, Debussy, Gershwin, Ravel és Sztravinszkij bemutatók illetve felújítások — Janine Charrat és Vashegyi Ernő koreográfiai stílusának jelentkezése a magyar balettben.)

A szocialista társadalmi erők győzelmével érkezett el az ideje annak is, hogy a magyar balett megismerkedjék a szovjet balettművészet legjobb eredményeivel és hagyományaival és elsajátítsa azokat.

A szovjet balettművészet eredményeivel való megismerkedés a magyar balett továbbfejlődése szempontjából komoly nyereséggel járt. Az 1950—52 között nálunk járó kiváló szovjet balettmester: Vajnonnen, Messzerer és Zaharov négy többfelvonásos balettet tanítottak be az Operaház balettkarának: a *Diótörőt*, a *Hattyúk tavát*, a *Párizs lángjait* és a *Bahcsiszeráji szökökútát*. A két átdolgozott klasszikus koreográfiával jelentősen megerősítették klasszikus repertoárunkat és egyben balettművészetünk klasszikus alapjait a koreográfiai stílus és a technika terén. Az új szovjet koreográfiák betanításával nemcsak haladó szemléletű (és a *Párizs lángjai* esetében forradalmi témájú) művekkel gazdagították műsorunkat, hanem megerősítették a magyar balett korábbi törekvéseit és eredményeit a realiztikus ábrázolás, a tánc-, néptánc- és pantomim ötvözése, valamint a nagy szendélyek és hősök, a nép és a tömegek ábrázolása terén is.

Az új hatások okozta fellendülés soha nem látott népszerűséget szerzett hazánkban a balettművészetnek. Kívívta a hivatalos elismerést is, azonban egyes szerveink a sikerek értékeléséből nemcsak helyes követ-

keztetéseket vontak le. Így 1949-50-ben a balettrepertoár szükséges szelekciója túl sommásan sikerült (a *Mandarin* is ekkor vették le a műsorról) és nem volt helyes a nyugati balettművészettel való úgyszólván teljes szakítás sem. A szovjet balett példájának jelentőségét a gyakorlatban az Operaház vezetői szembeállították az egyéb korábbi eredményekkel, a magyar balett alkotó művészeit pedig az összevetésben elmarasztalták. Emiatt az elkövetkező években egyre inkább megcsappant az új magyar művek bemutatójának száma (1952 ősze és 1956 tavasza között összesen két új magyar balett bemutatójára került sor). A kísérletezés lehetőségének megszüntetése is rossz hatásokat szült. Érezhetően csökkent a balett zenei színvonala is, amennyiben a korábbival szemben hiányoztak a balett repertoárból Bartók, Debussy, Ravel, Sztravinszkij, valamint Beethoven, Mozart, Schumann, Chopin és Liszt művei. Ezek a túlzások a ténylegesen elért eredményekre árnyékot vetettek.

Ilyen körülmények között állt elő az a fonák helyzet, hogy az 1955-ös Bartók évforduló idején a magyar Operaház nem játszotta a *Csodálatos mandarint* és így érthető meg, hogy a mű felújítása illetve hamisítás nélküli, valódi bemutatója nemcsak hogy zenei és tánceberkek problémája lett, hanem helyet kapott a többi művészeti ág jobban előtérben álló problémái között.

A bemutatószámba menő felújítást megelőző cikkek közül pl. Harangozó írásában²⁸ még nem esik szó arról, hogy vissza kellene állítani a régi koreográfiát az eredeti környezetbe. Szabolcsi Bence erről a kérdésről csak ennyit ír: „Nem is kerül itt (a budapesti operában — K. G.) sor a bemutatóra csak Bartók halála után, 1945 decemberében, akkor is, 'kellően tompítva', a helyszín önkényes megválasztásával.”²⁹ Oláh Gusztáv sorai szinte igazolják (sőt kissé önigazolják) a színhely megváltoztatását, amikor azt írja, hogy 1945-ben „a közönség... észre sem vette... A kritika mindenesetre hibáztatta a színházat, hogy nem tért vissza az eredeti formához.”³⁰ Hogy hiba volt a művet a repertoárról levenni, azt egyik cikk sem mondja ki egyenesen.

A *Csodálatos mandarin* végül mégis színrekerült, mégpedig „új”, vagyis az eredeti környezetben az Operaházban először, s a bemutató ezzel elégtételt szolgáltatott Bartók Bélának.

KOREOGRÁFIAI ELEMZÉS

Úgy véljük, magasabb fokon ismétlődött meg az, amit Oláh Gusztáv idéz az 1945. évi bemutatóról: „A közönség, ha megkérdezték az előadás után, hogy mi hatott rá ennyire: a cselekmény-e vagy a zene, nem is tudott válaszolni vagy dönteni.”^{30a} Most végre mindegyik összetevő művészeti ág *ugyanazt* fejezte ki és a kritikák szerint is éppen ez az új *Mandarinnak* — a műnek és az előadásnak egyaránt — a legnagyobb értéke.

²⁸ Harangozó Gy., i. m.

²⁹ A *Csodálatos Mandarin*. Csillag 1955. április.

³⁰ Oláh G., i. m.

^{30a} Uo.

Emlékezzünk, hogyan fogalmazta meg Harangozó Gyula a mű alap-gondolatát: „A lecsillapíthatatlan emberi vágy, a célért küzdő legyőzhetetlen akarat gondolatának kifejezése.”³¹ Milyen pontosan illeszkedik ez a rövid, tömör mondat az alapgondolat bővebb, alaposabb kifejtéséhez Szabolcsi Bence elemző tanulmányában a zenemű értelméről: „A mandarin vágya... magát a gyilkosságot voltaképp legyőzte, túlélte s egy olyan természetes magasabb halálban oldódik, ami egyben győzelmet, az életerő magasabb győzelmét jelenti... a szerelmi vágy elhárítja, semmivé teszi, megcsúfolja a gyilkosságot s mint legfőbb életerő lángol fel a halálban.”³² A nagyszerű pedig éppen az, hogy ami szavakban-gondolatban összecseng a koreográfia megalkotója és a zenemű tudós értelmezője soraiban a bemutató *előtt*, — az lényegében megvalósult a színpadi előadásban is, megteremtve a teljes színpadi mű tényleges mondanivalóját.

Hogy ez a mondanivaló hogyan bontakozik ki a zeneműben, ennek részletes elemzését és értelmezését Szabolcsi Bence igen értékes, e témában úttörő jelentőségű tanulmányából ismerhetjük meg,³³ amely elvégzi a zenemű alapvető történet-esztétikai értékelését s mint ilyen bizonyos mértékig kiindulópontul szolgál minden további vizsgálódásnak.

1. A koreográfiai cselekmény szerkezeti elemzése

Az alábbiakban vázlatosan nyomon követjük, hogy ez a koreográfia (egy a lehetséges többi közül) hogyan ábrázolja és fejezi ki a cselekményt és benne a jellemek kialakulását.

A mű cselekménye és részben mozdulati megoldása világosan elkülönülő jelenetekre tagolódik. E jelenetek rendszere képezi az egész koreográfia szerkezetét. Ezek a jelenetek a következők:

- a) A csavargók kockázása, verekedése és a lány kényszerítése a csalogatásra, az első csalogató.
- b) Az öreg gavallér epizódja, a második csalogató.
- c) A diák epizódja, a harmadik csalogató.
- d) A mandarin megjelenése, elcsábítása s a mandarin rohama a lányért.
- e) A csavargók beavatkozása, a harc és a három gyilkosság.
- f) Az egyesülés és a mandarin halála.

Ez a jelenetezés a cselekmény nagyobb egységei szerint tagolja az egész folyamatot, — koreográfiai vonatkozásban azonban továbbfinomítható és ez a finomítás jobban megközelítheti az egyes cselekménybeli, történés és mozgásegységek elhatárolását.

Az a) jeleneten belül zajlik le: a kockázás — a verekedés — annak feloldása — a lány kényszerítése — a csalogatás. — A b) jelenet részei: az öreg gavallér megjelenése — a lánnyal való „kettős” — a csavargók beavatkozása — csalogatás. — A c) jelenetnek ugyanilyen a tagolódása. — A d) jelenet: a mandarin bejövetele — a lány csábítása — a mandarin fellobbanása és az üldözés.

³¹ Harangozó Gy., *i. m.*

³² Szabolcsi B., *i. m.* (29. j.)

³³ Bővített formában a Kortárs 1958. decemberi számában.

Az e) jelenetben: a mandarin kifosztása — megfojtása — leszúrása — felakasztása, úgy, hogy egyrészt: mindegyik rész vagy mondjuk akcióegység önmagában ívalakú: a mandarin életrekel, — támad — elintézik, — másrészt: mindegyik részen belül vannak még „epizódok”, amelyek a küzdelem akció-reakció jellegű felépítéséből adódnak, pl. miután a mandarint kifosztották és a földre dobták: kezd tápáskodni — felrugják — újból elterül. (Természetesen ez a jellege az összes jelenetnek megvan önmagában is, amikor legalább két ember van a színen. Az akció-reakció itt a dialógus, a drámai párbeszéd funkcióját tölti be mozgáskifejezéssel, szöveg nélkül: pl. a diák köszön és nyújtja a kendőt — a lány elfogadja és hívja beljebb; a lány tánc közben ráhajol a mandarin vállára, a mandarinnak felrebbennek a kezei, de visszavonja őket stb.)

Az f) jelenetben: a felakasztott mandarin nyúl a lány felé — a lány leengedetteti és kiküldi a csavargókat, a mandarin feléled — ölelés — halál.

2. A jellemábrázolás dramaturgiai vizsgálata

A fő részek, jelenetek, akciópárok felvázolása megvilágítja a cselekmény bonyolításának egyes fázisait és ezzel együtt a hősök ábrázolásának fontosabb mozzanatait.

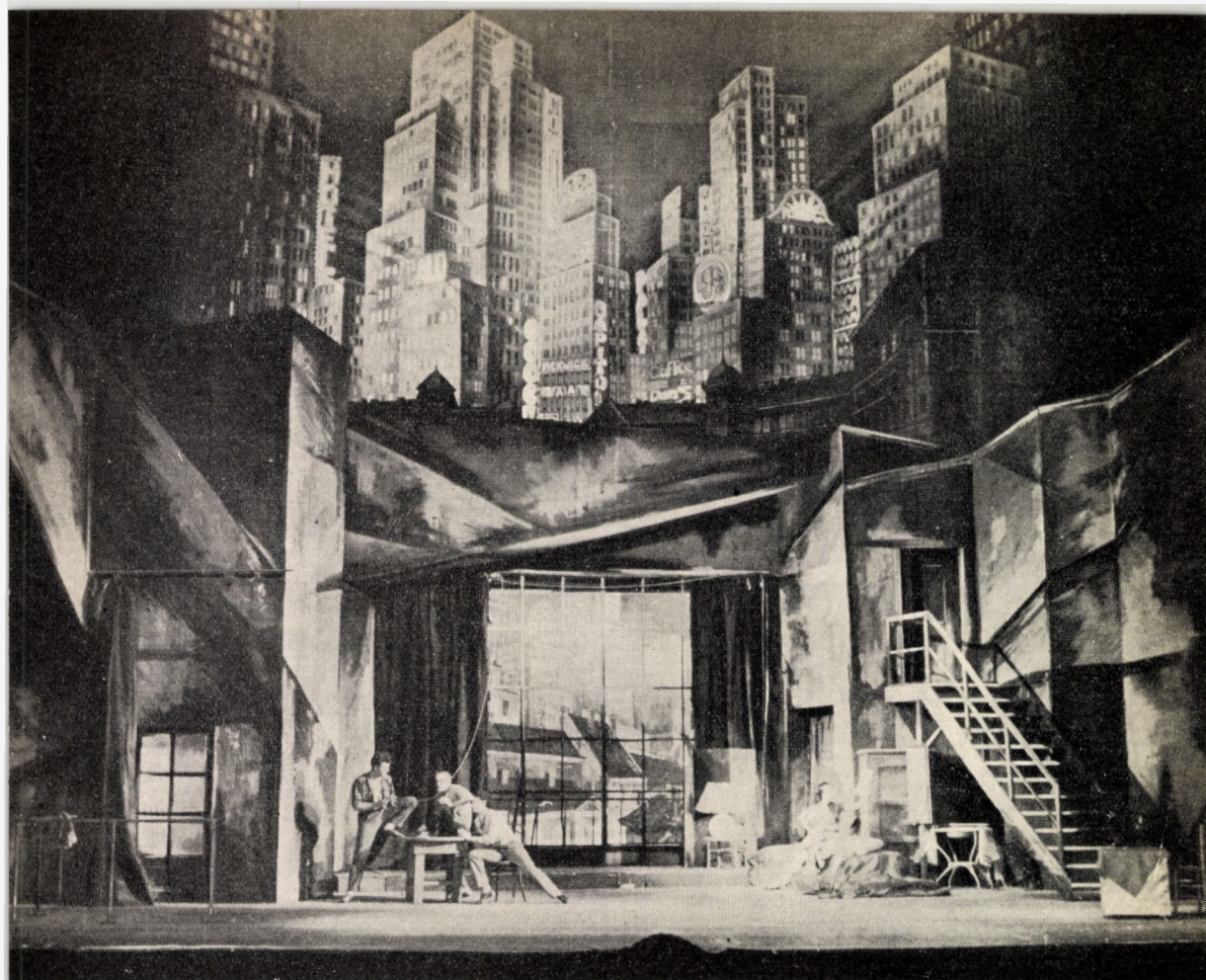
Nézzük most meg közelebbről, hogy a cselekmény hogyan bontakozik ki, a jellemek hogyan fejlődnek, sorsuk hogyan alakul a fent vázolt szerkezeti tagozódás szerint.

a) A színhely és a jelmezek azonnal ábrázoló erővel hatnak, mihelyt a fény rájuk esik. Ismeretes az elhagyott műhely képe. A csavargók afféle könnyebb, sál-pulóver-pantalló összeállítású ruhában lezseren öltözöttek. Ez a jelmez határozottan nem utal „foglalkozásukra”. A három figura különböző életkorú: a főnök a legidősebb, negyven körüli férfi, a másik kettő húsz és harminc közötti. A lány erősen kivágott, oldalt magasan felhasított fényes anyagú (lilas-fényű) vörös ruhája, olcsó, csillogó ékszerei viszont egyértelműen jelzik „szakmáját” és mivoltát. Életkora nem pontosan meghatározott, húsz-huszonnégy éves lehet.

A *csavargók* kockáznak, feltehetően az előző zsákmány maradványain: erre világosan utal, hogy a második csavargó az öreg gavallértól elszedett láncot is kockán akarja „elosztani”. Hogy már kevés a pénz, kiderül abból is, hogy öltre mennek érte s hogy a lányt újabb vendég felhajtására kényszerítik. Egymással szemben is eldurvultak, azonnal verekszenek. Durvák a lányhoz is. Csak az idősebb tud köztük rendet teremteni — ez utal „rangjára” s ő parancsol a lánynak is. A másik kettő között még nem látni semmiféle különbséget.

A *lány* előbb fekszik a heverőn és képeslapot nézeget. Feláll s valamilye anyagot próbálgat magához: őt ez érdekli, — fejezi ki ez a mozzanat.

Nem akar csalogatni, de kényszerítik. — Ezt az életet éli, a csavargók bűntársa, — de talán nem ezt kívánja: ez csak kényyszerű eszköz a „szép” ruha megszerzéséhez. Nem egyenrangú a többiekkel, az elosztásban (kockázásban) sem vesz részt. Hatalmukban van — csalogatni küldik, erre kényszeríthetik ha nem is akar menni. Valahol ő is áldozat és kiszolgáltatott, — körülményeinek, hogy ide került — a bandának, amelyik kezében tartja (az életét is). Először bosszús, hogy megzavarják, aztán majdnem sír, de megtörik makacsságát, majd vállatvonva az ablakhoz megy.



3. Az 1956. évi bemutató díszlete

b) Belép az *öreg gavallér*. 50–55 év közötti férfiú, idősebb kishivatalnok benyomását kelti. Elég jó, szürke, de régi szabású és ízlésre valló ruhában, a zakó alatt mellényben (óralánccal), keménygallérral és kesztyűvel, lábán kamásni és fekete lakkcipő, gomblyukában nagy virág.

Úgy látszik, otthonosan mozog ilyen helyen, — rögtön a „tárgyter” s bár pénze nincs, megpróbálja azt ügyeskedve áthidalni. Csak „végső esetben” szedi elő az óraláncot, s cserébe mindjárt csókot kér. Még kakasodik, szentelenül közeledik a lányhoz, táncol-forog vele, — amikor pedig a csavargók rárontanak, méltatlankodó, ijedt arcot vág.

A lányt itt „munka közben” látjuk, afféle átlag vendéggel, aki nem érdekli egyáltalán, csak kényszerű, üzleti figyelemmel foglalkozik vele (rögtön pénzt kér tőle) s akit nem is sajnál, mikor elbánnak vele. Az előző jelenethez képest itt tehát ilyen irányban gazdagodott a lány képe, úgy viselkedik, ahogy egy ilyen nő ilyen szituációban viselkedhet, minden emberi érzelem nélkül. A csavargók is olyanok, ami várható tőlük: gonoszok, durvák, kegyetlenek.

c) Amikor a lány az ablakból megpillantja a *diákot*, izgatott lesz, rendbe szedi magát, — tetszik neki a fiú. Ez már nem pusztán üzleti érdeklődés, itt megmozdul a nő az eltompult utcalányban s ez mutatja, hogy nem halt még ki belőle minden érzés. Sőt, kicsit mintha anyáskodóan nyúlna a fiú felé, aki finomabb, ártatlan, egészen más mint a banda tagjai és szokásos vendégei. Ártatlanságában és esetlenségében kedves jelenség. A lány ezért egy kis időre meg is feledkezik „kötelességéről”, úgy belemelegsik a szerelmi játékba. De aztán mégiscsak kilopja a tárcát a fiú zsebéből, viszont valóban meg akarja csókolni, pénz nélkül is — ebben csak a csavargók akadályozzák meg. A diák olyan, amilyennek a lány látja, — még iskolásfiú, bátortalan, csak lassan, de szívből hevül bele a játékba, komolyan veszi és nem akarja abbahagyni. Inkább kétségbe esik, hogy elszakítják a lánytól, mint megijed, amikor kidobják. (Kettősük egyébként igen jól példázza az egymás viselkedésében való kölcsönös jellemzés lehetőségét és módját.)

Ebben a jelenetben a lány képe tovább gazdagodik: emberibbé válik a néző számára, már némi szimpátiát is vált ki. Alakja legalábbis felemás jellegűnek mutatkozik s nem egyértelműen gonosznak. Ez az újabb „bemutatkozás” már bizonyos fokig elkülöníti alakját a csavargóktól, — akik ebben a jelenetben is a konstans gonoszság képét mutatják.

d)—f) A mandarin megpillantása, azaz közvetett megjelenése már megdöbbenést kelt: a lány ijedten szalad vissza az ablaktól, arcán rémület tükröződik s viselkedésének hatására még a csavargók is izgatottak lesznek. A készülődés ideges tempójú, a várakozás utolsó pillanataiban (amikor a zenében már ott dübörögnek a mandarin lépései a lépcsőházban) az izgatott feszültség egyre fokozódik, és a mandarin tényleges megjelenésével tetőpontjára hág. Attól a perctől fogva, amikor a mandarin a középén megáll, a feszültség csak átmenetileg és kevéssé enged, az érzelmi-érzéki ki-robbanásig.

A mandarin alakja mindenképpen hatalmas: természetben, mozdulatlan, dermesztő nyugodtságában, lassú olvadásában, amely egyre fokozódó hevüléssel jut el a forrpontig s ezután vágya már tulajdonképpen végig feloldhatatlan feszültségű, elemi erejű hullámmzásban van és marad az ölelésig. Szerkezetileg (és időben is) a leghosszabb, mozgalmasságában a leggazdagabb rész következik itt, ami a három gyilkosság ívével vezet át a vágy feltámadásától annak beteljesedéséig. A mandarin, miután lángralobbant, már szinte csak maga a Vágy, amely mindennél erősebb, amit csak útjában megzavarni, rövidebb-hosszabb időre feltartóztatni lehet, de megakadályozni, megölni még a többszörös gyilkosság sem képes.

A koreográfia a csavargók beavatkozásától az akasztásig egyetlen küzdelemsorozatot ábrázol, amelyben a mandarin mindig a lányra rontana, az menekül előle, a csavargók a mandarint feltartóztatják, sőt megölik, — de a küzdelem hasonló menetben többször reprodukálódik, mindig hevesebben, borzalmasabban: ezzel közvetett módon fokozva a mandarin illetve a Vágy nagyságát és leküzdhetetlenségét.

A mandarin most már végzetes alaknak mutatkozik — szinte természetfeletti adottságokkal, amelyek közül itt a vágy exponálódik, —

vágyának egyszeri, mindennél hatalmasabb kibontakozása válik élethalál kérdésévé s e küzdelemben ezen a tulajdonságon keresztül magasodik fel teljes emberi-természeti nagyságában a mandarin — *szimbolikus* alakja. A mandarin úgy ember itt, hogy nem teljesen az, mert több annál. Ahogy viselkedik: életrekel, támad, küzd és legyőzik — az közvetlenül emberi, amekkora az ereje illetve vágya, amellyel az ember számára végső határt is többször áttöri, ennek már szimbolikus értelme van: a Szerelmi Vágy erősebb a Halálnál, — tehát itt és így éri el s bontja ki a mandarin sorsának ábrázolása a mű alapgondolatát, eszméjét.

A lány is ebben a találkozásban a Szerellemmel kerül szembe, ami végzettségével hat rá, mégpedig inkább taszító erővel mint vonzóerővel. Megrémül, borzad, tétova lesz, iszonyodik, menekül és megdöbben. — Ez játszódhat le benne a megpillantástól az akasztásig, ami kilendíti hétköznapi önmagából. Szinte megbénítja. Először nem tud mit kezdeni a mandarinnal, hiszen csábítása nem is hat rá, azután viszont már ijesztően sok, ami a mandarinból árad. Ez azonban alkalmat ad, sőt kényszeríti arra, hogy nőiességében még megmaradt embersége a rendkívüli erejű szerelmi vágyódás hatására mégis felmagasodjék s a szerelem bűvkörébe kerüljön. Ez a szerelem rettenetes erejével elnyomja benne a félelmetes irtózást, s az odaadást, majd később a szerelmi ölelésben való feloldódást váltja ki belőle, a szerelem érzését és a viszonzását.

A csavargók is rendkívüli ellenfélre akadtak, akivel szemben „teljes pompájában” érvényesülhet és bontakozhat ki gonoszságuk, azonban szívóssága, megölhetetlensége már megijeszti őket. Sikertelenségük miatt szinte megzavarodnak, mert valami náluk erősebbel kerültek szembe, akitől a lányt meg kell védelmezni. (Az első csavargó a mandarin első rohama után már majdnem aggódva segíti talpra a lányt és vonja félre.) Így érthető, hogy riadtan, értetlenül hagyják ott a lányt a kötélről levágott mandarinnal kettesben, amivel azt is kifejezik, hogy nem értik: miért elpusztíthatatlan a mandarin, — ezért leselkednek a közelben: nem kell-e ismét beavatkozniuk.

A mandarin haláláról azonban még kell néhány szót ejteni — a mandarin és a leány alakjának jellemzése miatt is. A mandarin az ölelésben oldódik fel a mérhetetlen vágy és a mérhetetlen szenvedés alól is, ez váltja meg mindkettőtől. S ahogy az ölelésben teljesen az emberi mivolta kerekedik felül és válik kizárólagossá, ez is vet véget életének, — a beteljesült szerelem *engedi* meghalni — emberként. A lányban itt tör át — az ölelésben és a megtalált szerelem azonnali elvesztésében az ember, a nő. Amikor a mandarin utolsókat vonaglik, magához kell térjen extatikus kábulatából, mert erőt vesz rajt ismét a döbbenet, de most már a felismerés és az elháríthatatlanul közeledő veszteség döbbenete. A mandarin halála emeli fel a lányt önmaga embersége csúcsára, hogy onnét azonnal le is taszítsa, — hiszen „minden marad a régiben”.

Ha mindezekután most megpróbáljuk összegezni a koreográfia jellem-ábrázoló módszerét, a következő eredményre juthatunk: részben reális, részben szimbolikus alakok mozognak a színpadon, akik (mint a mandarin esetében már említettük) a cselekmény reális, illetve irreális fordulatai szerint viselkednek, cselekszenek reálisan vagy irreálisan.

A csavargók a koreográfiában a mesék végtelen hőseihez hasonlóan megkövült jellemek: csak gonoszok, teljesen elvetemültek s ennek megfelelően szerepelnek mindvégig. De ezen belül igencsak reálisan, helyenként szinte naturalisztikus pontossággal, „életszerűen” verekszenek: egy rablóbanda jól begyakorolt összhangjával és munkamegosztásával. Ezen túlmenően ezek a csavargók csak kissé különböznek egymástól, lényegében nincsenek egyéni jellemvonásaik, illetve ezek csak halványan derengenek. (Az egyikük főnök és parancsol, az első csavargó egyszer felemeli a földre bukó lányt. A második mintha egy árnyalattal még durvább lenne az elsőnél.) Úgy tetszik, hogy együtt alkotnak egy jelképet — ők a Banda (létszámuk is a legkisebb banda-létszám), a *másik* pólus a mandarinnal szemben (reálisan: nálánál „nagyobb erő”, túlerő). Amikor riadtságukban eltörpülnek a mandarin végtelenbe nőtt erejével szemben, már szinte szálnalmasakká válnak. Képtelenek már megváltozni, nem értik meg a lányban feltámadt emberi érzést sem.

A másik póluson hasonlóan konstans töltésű a mandarin (méginkább szimbolikus jellegű) alakja, a darab központi figurája. Hordozója az említett alapgondolatnak, az „Életerő Elemi Indulata” — ahogy Szabolcsi Bence jelöli tanulmányában. A koreográfia szerint lehet valóságosabb is, szimbolikusabb is — ez nagymértékben függ a színészi alakítástól (Vashegyi Ernő megformálásában inkább gólemszerű alak, Rém volt, míg Fülöp Viktor emberi vonásait hangsúlyozza, különösen az utolsó pillanatokban). Mindenesetre ebben a környezetben idegen, másvilágból való, méreteiben eltérő jelenség — s ebben a jelmez csak a külső héj szerepét tölti be. Más anyagból vannak az idegei és más hőfokúak érzelmei, indulatai. Idegenségét mégcsak jobban kiélezi az ellentmondó környezet, amelyben mint ellenséges közegben mozog. Mértéktelenül nyugodt és ugyanannyira indulatos, akiben az elfogadott cél kizárólagossá válik és létkérdéssé — itt életre-halálra megy a küzdelem és az élet értelme az öleléssel válik azonnossá, éppen ezért ellenállhatatlan addig, amíg céljához nem ér.

Az ölelés és a halál itt egymás feltétele és következménye és olyan dialektikus-ellentmondásos egységet képez, aminthogy ez a csók a tisztaság és szenny elválaszthatatlan együttese s a győzelem halállal, a halál győzelemmel jár együtt.

A lány alakja különösen érdekes képet mutat. A darab indulásától a mandarin megjelenéséig mint a banda „elnyomott” tagját ismerjük. Ettől kezdve az üldözésig ő a „másik világ” exponált képviselője, aki viszont a mandarinnal való összeecsapás folyamán — eltávolodik környezetétől és felemelkedik a mandarin által megtestesített őszinte érzelemig, — a vágy viszontakarásáig és kielégítéséig. Ehhez jelentősen meg kell változnia, de ez a fordulat egyértelműen bekövetkezik és ez a lényeges a lány alakjában. Az ő viselkedésében jelentkezik a legtöbb emberi vonás, így alakja középpontú levőnek, átmeneti jellegűnek mutatkozik, aki magától nem tud feljebb lépni, de ilyen méretű külső hatásra képes megváltozni. Éppen változó képességében mutatkozik a többiek között leginkább emberinek. Ebből a szempontból válik alakja a történet végére emberibbé és egyben szerencsétlenebbé. Azt is lehetne mondani: vesztesége majdnem akkora mint a mandariné. Igaz, a mandarin életét veszti

el s a lány életben marad, — viszont a mandarin vágya (a halál árán is) beteljesült, — a lány viszont elvesztette korábbi önmagát, érzelem nélküli nyugalma s a megtalált szerelmet is. A Vágy teljesül — a Szerelem tönkremegy, — ennek esnek áldozatául a mandarin is, a lány is. Így emelkedik nemcsak alakjuk, de sorsuk is szimbolikussá, szolgálván és beteljesítvén a mű értelmét, igazságát.

3. A koreográfia formanyelvéről és stílusáról

Milyen formanyelven oldotta meg Harangozó Gyula a cselekmény és a jellemek mozdulati ábrázolását? Sajnos, csak hozzávetőlegesen tudjuk érzékeltetni, miféle mozgásról is van szó.

Ez a koreográfia a jellemekhez, a cselekményszabta fizikai-lelki szituációkhoz keresi illetve alkotja meg a megfelelő mozdulatokat és mozdulatkombinációkat. Harangozó Gyulát valóban az ábrázolás és kifejezés objektív szükséglete (és erre adott szubjektív válasza) vezette a darab formanyelvének kialakításában, amelyet, egyetértésben Oláh Gusztáv idézett megfogalmazásával, táncos pantomimnak nevezhetünk.

A leginkább táncos koreográfiai alak (a szó hagyományos értelmében), amely részben a balett nyelvén leírható, a leányé, és ez a lány dramaturgiai szerepéből következik. Csábtáncot lejt a becsalogatott férfiakkal és ugyancsak a mandarin előtt, ami itt mint egy a szituációból fakadó „szükséges” mozzanat: a „vendégek” további feltűzése céljából. Kézenfekvő, hogy egy pantomimikus táncjátékban, illetve táncos pantomimban *ezt* a mozzanatot oldja meg a koreográfus a „tisza” tánc nyelvén, mivel ez a szituáció alkalmas a táncra és éppen táncsal oldható meg a leghatásosabban. (Egyébként a partitúrában is mindössze ez a három tiszta tánc található, a három csalogatás; a szövegben viszont csak két táncról van szó: az öreg gavallérral a lány nem táncol.) A három tánc közül az első, a kettős az öreg gavallérral egészen rövid.

A lány táncos mozgása jelleméből és a szituációból adódóan érzékeny, hajlékony, könnyed. A kifejezés-szükséglete szerint stilizáltan pantomimikus a mozgása, a nem kimondottan táncos jelenetekben bosszúsán nyegle, ijedten levert, tétova, teljesen zaklatott, mégpedig zeneileg szabályozott, főleg ritmikájában kötött mozgás.

Táncstílusának illusztrálására a következőkben egy részletet közlünk a mandarin előtti táncából, a klasszikus balett nyelvén.³⁴

2 fouetté I. arabesque-ben, pas de chat reléevé-vel, — temps levé V. pozícióban posé előre croisée-be jobb láb, 1. tour tire-bouchon, — balláb kilép oldalt, jobb lábat hozzáhúzza, — átlépéssel másik irányba tour en dehors, bal láb húz fel, jobb láb posé előre croisée-be, kis pas de chat hátra, — jobb lábbal demi-plié-vel előre, sur le cou-de-pied, húz a balláb en dedans préparál, — kilépéssel egy tour I. arabesque-ből, ismét kilépéssel 2 tour tire-bouchon jobbra, balláb húz fel, — II. pozícióban déagagé, jobb lábön relevé, bal láb elől húz (ugyanaz balra, majd jobbra), — chassé balra fouetté, cabriole a IV. arabesque-be, ebből előre fordul kis pas de chat-val, posé

³⁴ A leíráshoz Lakatos Gabriella és Kálmán Etelka az operaház magántáncosai adtak segítséget.



4. Az apacsok

jobb lábbal croisée-vel előre, — három tour en dedans jobbra, balláb hátul húzva, — degagéé előre, karok előrenyújtva, — V. pozícióban relevé, karok fej felett III. kartartásba, — 3 pas de bourée fordulva, háttal a nézőknek, — volée V. pozícióban jobbra, II. pozícióba ballábat spiccre kiteszi, visszahúzza a jobbhoz (kétszer), azonos karmozgással — tour sur place balra, átlépés fouetté relevével s most ugyanaz amivel kezdődött, de a két fouetté után csak hátralépés, posé előre croisée-be, — egy tour tirebouchon, balra kilép, hozzáhúzza a jobb lábat, átfordul, hátrahajol (profilba a nézőnek), bal láb előrenyújtva spiccen. Jeté battus, letérdepel a bal térdre, 3 keresztlépés, a 4. előre pliére, — pas de bourée, másik láb ugyanúgy kilép pliére, a behúzott lábra rálép oldal, IV. pozícióba érkezik pliére és kinyújt, tour sur place, pas de bourée váltva még egy tour sur place majd két pas de bourée (váltva), ebből beáll háttal, karok III. kartartásban, V. pozíció féltalp, — körbemegy, megkerülve a mandarint — egy kis pas de chat és egy grand jeté coupé-vel előrelendít a jobbláb, — fél balra érkezve assemblé, előre sissonne, kilép jobb lábbal, bal láb előre, piqué, másikat behúzza és plié, újból jobb lábbal az egész, a plién átsúsztat a másik láb, fellendít 90°-re előre, az álló láb relevé, jobb láb lelép, bal láb felhúz, pas de bourée entournant balra, bal láb előreérkezik, majd ismét kilép a III. pozícióba előre (ekkor háttal neki-ütközik a mandarin székének).

A diák mozgásának jellege kifejezésben felfelé ívelő: előbb bátor-
talan, amelyből lassan, fokozatosan felenged, egyre jobban belemerül a
szerelmi játékba. Ez mutatkozik meg a mozdulatok és lépések ritmikai-
dinamikai gyorsulásán és erősödésén.



Pantomimikus ábrázolás szempontjából talán az egész darab leggazdagabban megformált figurája az öreg gavalléré. Jellege a szerepéből, lényéből adódóan groteszk, csipősen humoros, olyan idősebb embert ábrázol, aki korához képest még eléggé mozgékony, nem adta meg magát az időnek, — fürge, szélesen gesztikulál, de azért mindez mégsem moshatja teljesen el mozgásának öreges vonásait, mellékízét.

E figura jellegében szinte „hagyományos”, új meg új alakban visszatérő jelenség Harangozó koreográfiai (és hozzátehetjük: előadói) művészetében. Közeli-távolabbi rokonának tekinthetjük a hajdani *Csárdásjelenet* lócsisárját (majd ennek nyomában a *Keszkenő* kasznárját), a *Térzene* mecénását, a *Furfangos diákok* Stréber Józsiáját és a *Coppélia* Coppéliusát, a *Háromszöglétű kalap* kormányzóját. Ezek a figurák jellemükben és ezért mozgásukban is rokonai egymásnak, mert mind valamiképpen humoros jellegűek, ezen túl azután egyik ellenszenvesebb, a másik gonoszkodó, de száználmas, a harmadik akarnok, a negyedik felfele törleszkedik, — de mindegyik előttünk, a darab folyamán lepleződik le és ezt a lepleződési folyamatot készíti és segíti elő a karikírozó ábrázolás. Viszont e figurákról szóló szerzői kritika élességét a humor majd minden esetben (különböző mértékben) lekerekíti, tompítja, — a nevetségességgel büntet, de némileg fel is oldoz.



6. A mandarin halála

Ennek a „családnak” előkelő őse az öreg gavallér alakja, amelyben tökéletes összehangban, egymást kiegészítve játszik a test minden része. A láb táncos mozgása, a karok gesztusai, a törzs hajlékonysága és az arc mimikája együttesen képezik az alak mozdulati karakterét.

Egészen sajátos képet nyújt a *csavargók* mozgása. A cselekmény egyes megközelítően naturalisztikus részletességgel kidolgozott mozzanatában dominál a „nyers” pantomim (a mandarin állon rúgása, a láda dobása, a székkal való leütés, az üldözések esetében). Egyébként — és ez az erőssége ábrázolásuknak — a kifejezés érdekében és irányában a koreográfus esztétikusan felnagyított, stilizált pantomim-mozdulatokkal ábrázolja őket. Mozdulataik általában szélesek és élesek, dinamikusak, sokszor szaggatottak, hirtelen-gyors végrehajtásuk és lezárásuk sajátos, darabos keménységű kifejezést biztosít, jól szolgálva a célt: durva emberek durva megnyilvánulásának mozgásban való kifejezését. Egyébként éppen a csavargók mozdulati ábrázolása képezi a leányé mellett a másik sajátos mozgásstílust a koreográfiában.

A *mandarin* mozgására ez a jellemző: hatalmas. Hatalmasak a lépései, a karmozdulatai, — amikor a lányt üldözi, félre löki — vagy rúgja a csavargókat, amikor újraéled és rátör a lányra. Nagyokat lép, lendít a karjaival, mozgékony és mégis lassú, hangsúlyozottan kiegyenesített vagy megörbített alakjával (amit a kosztüm szabása is elősegít), sokszor gólem-szerűen megállíthatatlannak tűnik. „Aktív mozdulatlanságában” is monumentális, amelyben apró arc, szem- és kézjátékokkal, rezzenésekkel fejezi ki, ami benne történik. Ezek a belső indulatok határozzák meg az egész test mozgásának arányait: pl. teljes mozdulatlanság és ebben apró rebbenő kéz- és fejmozdulatok, illetve nagy lépések, nagy karkörzések és testhajlások. Egyik legsikerültebb része a mandarin mozdulati ábrázolásának az, ahogy az ölelés után ismét kisebbednek és szinte fellágyulnak mozdulatai, amivel egyszerre érzékelteti a beteljesülés és a halálba forduló testi elgyengülés bekövetkezését. (Meg kell itt említenünk, hogy ennek apró rendkívül finom mozzanatait különösen Fülöp Viktor alakításában lehet látni, ami okszerűen következik az alak „emberibb” felfogásából.)

Úgy tűnik, hogy a mandarin szerepét ilyen megformálásban csak magasnövésű táncos alakíthatja, mivel a testi magasságnak itt aktív, bizonyos értelemben mozgáspótló illetve hangsúlyozó szerepe is van. Pl. a mandarin első megjelenésekor, amikor szinte alakjával teljesen betölti az ajtónyílást, vagy amikor teste ívként hátrafeszül (így fosztják ki), mikor két karjánál felemelve, a hóna alatt tartva viszik, hogy a süllyesztőbe dobják és amikor onnét teljes magasságában kiegyenesedve jelenik meg, vagy amikor utoljára kiegyenesedve magához öleli a lányt. Ez a testmagasság még külön hangsúlyt ad a különböző hajlásoknak és hajlításoknak: a karok begörbítése, előre- vagy hátragörnyedés, a térd megroggyanása, — mindezek növelik és gazdagítják a mozgás jelentőségét, kifejező funkciójuk van.

Az egész koreográfia mozgásstílusát lényegében realiztikusnak, kifejezően realiztikusnak mondhatjuk. Az ábrázolás és kifejezés szabja meg a mozgáskomplexumok jellegét s e célból a mozdulatok természetes mivoltát a koreográfus úgy alakítja, finomítja, növeli és kielezi, adott esetben torzítja, hogy általuk a kívánt kifejezés kellő hangsúlyt kapjon.

A cselekmény és az alakok jellege, a darab szimbolikus mondani-
valója a maga exponált nagyításával egyenesen megkívánja a mozdulati
nagyítást is és maga a zene sajátos formálásával és főleg ritmikájával,
élénk gesztikulálásával is ezt a stílust követeli meg a koreográfiától. Úgy
véljük, csak a verekedés helyenként túlrészletező mozzanataiban lép ki a
koreográfia ebből a stíusból. Igaz, hogy az aprólékosság itt fokozza a
darab mozgalmasságát és feszültségét, tehát más módon ugyan, de ugyan-
csak hangsúlyos és ezért nem ütközik ki bántóan.

UTÓSZÓ

A kutatómunka java még hátra van: el kell végezni az eredeti
szöveg értékelését, a szöveg és a zene összehasonlítását, elemezni az 1931.
évi kísérletet, az 1945. évi változatban a színhely megváltoztatásának
következményeit, az 1956. évi felújításnál pedig, ami a legfontosabb,
meg kell vizsgálni a zene és a koreográfia illeszkedését, mert csak ezek
után válaszolhatunk arra a kérdésre: hogyan formálja meg a koreog-
ráfia a mű tartalmát, illetve mennyiben jön létre a tartalom zenei
megfogalmazásának adekvát mozgás-kifejezése.

Meg kell azt is vizsgálni, milyen helyet foglal el a koreográfia
Harangozó művészetében, és ezen túlmenően a magyar balettművészet
fejlődésében, valamint a korabeli európai táncművészetben, s csak így
mondhatjuk el majd, hogy valóban elvégeztük a *Csodálatos mandarin*
koreográfiájának esztétikai elemzését.

Budapest, 1959. február

CONTRIBUTION A L'ANALYSE DE LA CHORÉGRAPHIE DE M. GY. HARAN- GOZÓ POUR «LE MANDARIN MERVEILLEUX» DE B. BARTÓK

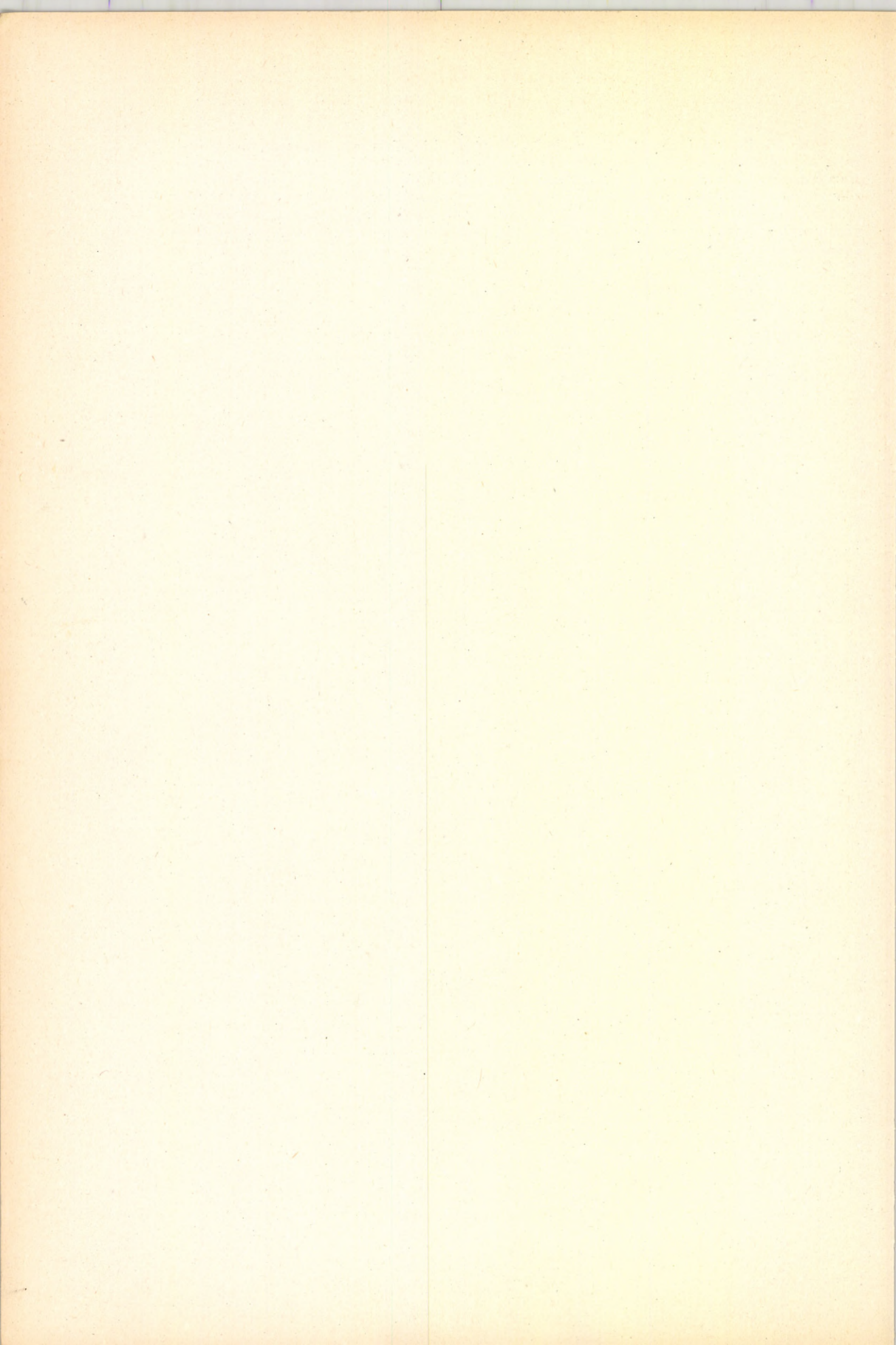
G. Körtvélyes

Cet article comprend plusieurs passages d'une vaste analyse esthétique de
la chorégraphie de M. Gy. Harangozó pour *Le Mandarin Merveilleux* de B.
Bartók; il contient d'intéressantes données au sujet de cette composition. Il com-
mente les antécédents historiques de la première hongroise, en 1945, du «Mandarin»
et, conjointement, présente un bref résumé de la situation du ballet hongrois à partir
de 1930. La variante chorégraphique présentée pour la première fois en 1945 et con-
cordant, dans ses grandes lignes, avec celle reprise en 1956 était déjà prête en 1941,
mais alors la représentation de l'oeuvre fut interdite. M. Körtvélyes relate en détail
les échos de presse de la première de 1945, ainsi que les antécédents de la reprise
de 1956.

Au fil de l'analyse esthétique de la chorégraphie, l'auteur examine, à tour de rôle, la structure de l'oeuvre et l'évolution de la peinture des caractères. Il s'étend sommairement aux questions du langage artistique et du style. La conclusion de l'article souligne les plus importantes tâches à accomplir dans un proche avenir: la confrontation détaillée de la partition musicale et chorégraphique, ainsi que l'analyse critique de l'importance de cette composition dans l'oeuvre de M. Harangozó et dans l'ensemble du ballet hongrois.

ILLUSTRATIONS

1. Décor de la première de 1945
2. Une scène de la chorégraphie de 1945
3. Décor de la reprise de 1956
4. Les apaches
5. Le vieux gallant
6. La mort du mandarin



A GYERMEK TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉSE

Berczik Sarolta

A nevelés egyik fontos célja korunkban, hogy a gyermekeknek ne csak ismereteket adjunk, hanem, hogy testileg egészséges, szellemileg harmonikusan képzett, fegyelmezett emberré neveljük őket. A harmonikus ember kialakítását a fizikai és szellemi nevelés aránya, a kulturális és művészi ismeretek összessége teszi.

A gyermek általános és művészi nevelésébe a művészeti pedagógiai elvek alapján szervesen kell beleilleszkednie a táncművészeti nevelésnek.

Jelen tanulmány keretében a táncművészet általános esztétikai törvényszerűségeinek alapján foglalkozunk a gyermek táncművészeti nevelése, a táncoktatás, és az előbbieik módszertanának alapvető kérdéseivel. Végül röviden megvilágítjuk a magyar népi gyermektáncnak a táncművészeti nevelésben betöltött jelentőségét és szerepét.

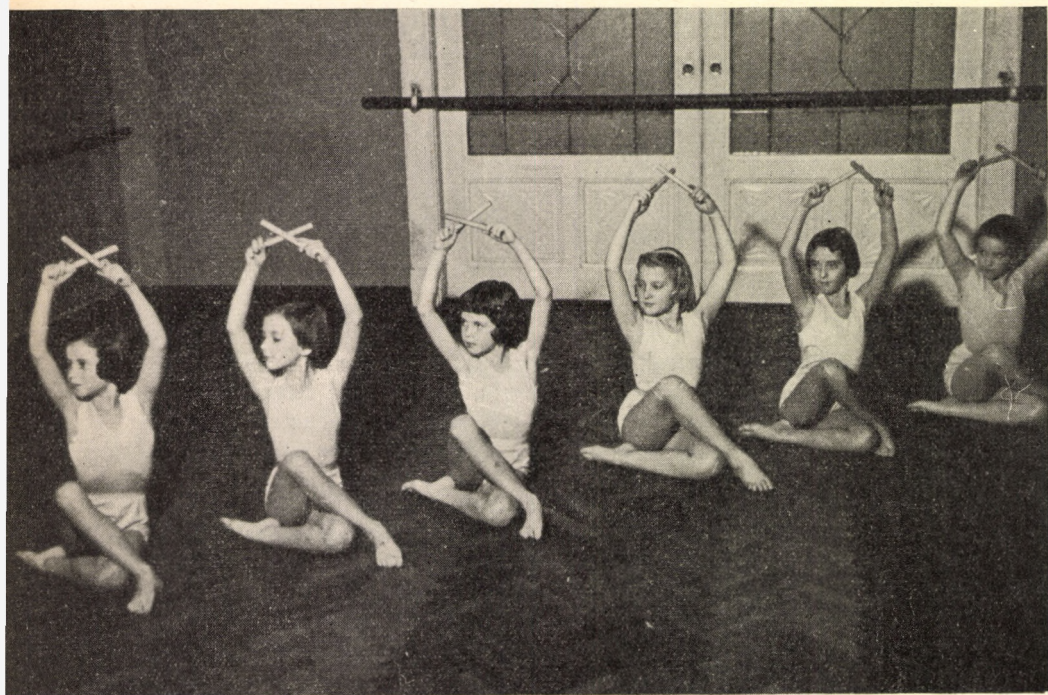
*

A modern pedagógia a nevelésben helyet kíván biztosítani a művészeti tárgyaknak, mert felismerte a művészetek rendkívüli hatóerejét és nevelő értékét:¹ szakmai ismeret oktatásával nevel az érzelem, akarat és értelem harmóniájára. A művészeti pedagógiában az oktatás és nevelés együttesen nyilvánul meg. A táncpedagógia a maga területén szintén célul tűzte ki — a többi művészetekkel együtt — az embernevelés magasztos feladatát: szakmára oktat, és művészi szemléletével formálja az új embert.

Az a felismerés, hogy az akarat és az érzelem általában minden művészi nevelés alapját képezi, határozza meg a táncművészet területén is az esztétikai nevelésnek azt a feladatát, hogy megerősítse és kifejlessze a jellembeli értékeket. Csak a művészeti elveken épülő nevelés eredményezheti a művészi ízlés finomítását.

Nagy feladata van a táncpedagógiában a szellemi munkát feltételező tényezőknek is, mint például a megfigyelés, az emlékezés, gondolkodás; ezek végső soron elvezetnek a magasabb művészi szemlélethez.

¹ Fövényi Lászlóné, *Gondolatok a XX. sz. művészetéről*. (Részlet egy előadás anyagából.) A Színház- és Filmművészeti Főiskola Évkönyve. Bp. 1959, 9. old.: „Fokozott jelentősége és felelőssége, hiszen egyik leghatékonyabb eszköze annak, hogy az emberi lélek: az értelem és az erkölcsi tudat, az érzelem és a vágyak világa felkészülten fogadja a megváltozott valóságot.” — Lásd még *A női testnevelés. A ritmika és a tánc irányában* c. ismertetőik célkitűzéseit. École Normale Supérieure d'E. P. Párizs, 1958.

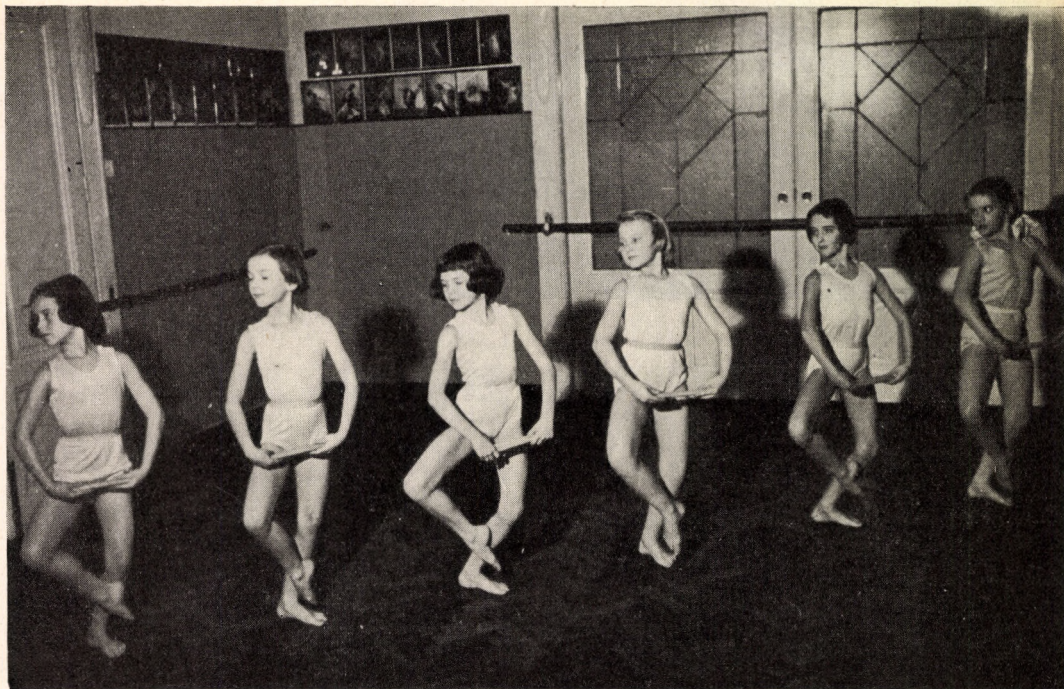


1. Gyakorlat ritmusbottal

A művészi táncoktatást nevelő értéke folytán kívánatos volna a leg szélesebb körökben bevezetni és alkalmazni. A táncművészet terjesztését nemcsak nevelő értéke teszi indokolttá, hanem annak szükségessége is, hogy közös szakmai alapot teremtsünk a táncművészeti pedagógiában, mert itt sem lehetséges kétféle művészet: egy a széles rétegeknek, egy a hivatásosoknak. Természetesen a nevelésben számolni kell azzal a ténnyel, hogy az oktatás különböző képességűeknek szól. Az azonos elveken épülő szakpedagógiának azonban olyan alapozást kell adnia, amelynek révén a jó adottságokkal rendelkező, tehetséges gyermek törés nélkül, egyenes folytatásként tud bekapcsolódni a magasabbfokú szakmai képzésbe. Az út egyforma, az eredmény tehetségek szerint változó.

A táncpedagógiának a többi művészeti pedagógiákkal szemben sajátossága a gyermek *motorikus, vizuális és akusztikus irányban való foglalkoztatása*, továbbá különleges jelentősége a *testformáló hatása*. Táncot tanítani a testképzés kisebb-nagyobb problémáinak érintése nélkül lehetetlen, hiszen a művészi mozgást a test közvetíti. Tény, hogy hosszabb időn keresztül folyó azonos technikai képzéssel, bizonyos alkati azonosságok fejlődnek ki.² A tánctechnika előnye, hogy alkat-alakító hatása esztétikus

² Molnár Géza, *Pedagógiai jegyzetek*. Bp. 1930—32. Kézirat a Zeneakadémia kéziratgyűjteményében.



2. Gyakorlat ritmusbottal

és minden vonatkozásban harmonikus. Ma már a testnevelés és a sportok területén is kezdik felismerni ennek jelentőségét.³

*

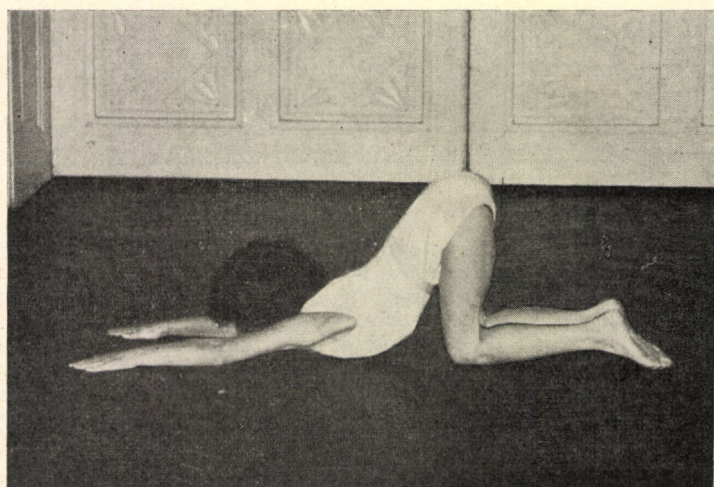
A táncművelés területén a terminológia nem egységes, ezért a továbbiak folyamán a táncoktatás minden szakmai fogalmát meghatározzuk, abban az értelemben, ahogyan alkalmazzuk.

A táncoktatás feladatát három csoportban foglalhatjuk össze: a készség fejlesztése, a szakmai oktatás, a szakműveltség kialakítása.

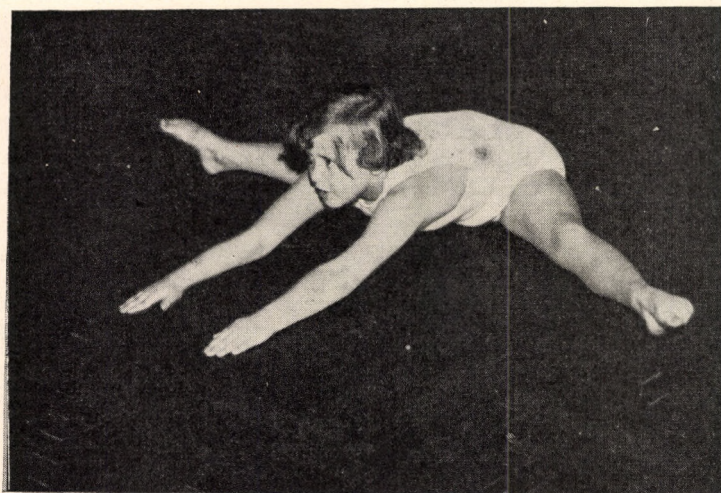
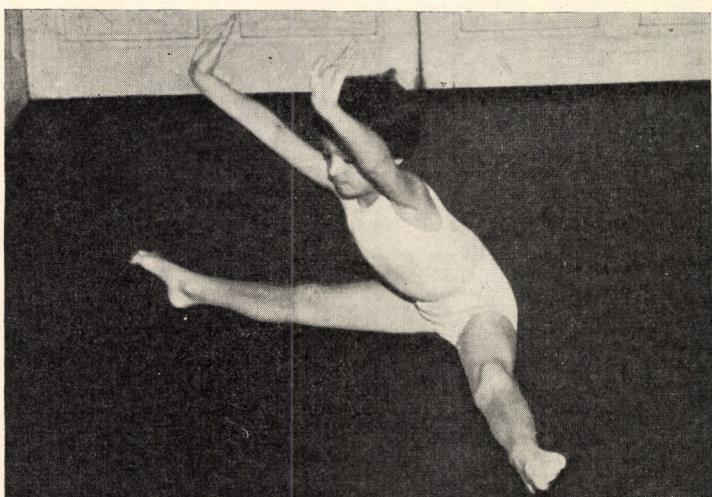
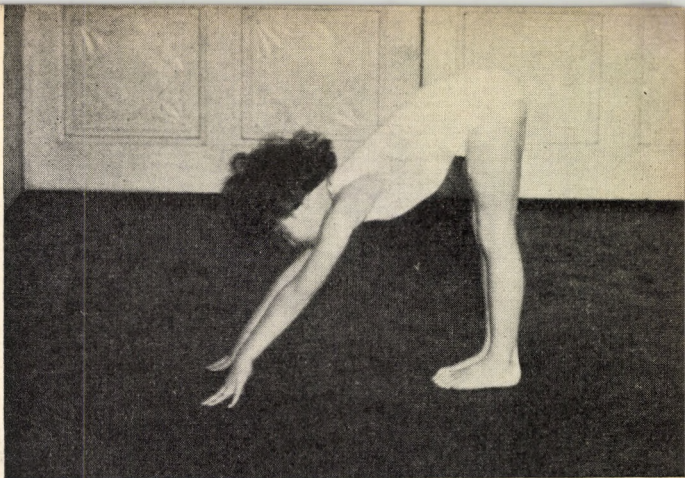
³ Саркизов Серазини, *Физкультура и спорт*. 1959. 3. Fordította: Friss József. *Női szépség és egészség* címen megjelent a Sport és Tudományban 1959. III. évf. 9. sz. 25. old. — Lásd még Jaroslav Kozlik, *Újabb törekvések a csehszlovák iskolai testnevelésben*. Sport és Tudomány 1960. IV. évf. 1. sz. 25. old. 3. és 4. pontja. — Nemessuri Mihály is azon a véleményen van, hogy a korszerű táncoktatás elősegíti a harmonikus, esztetikus testalkat kifejlődését, megkönnyíti az egészséges, természetes testtartás kialakulását. Az izomzat arányos fejlődése a test körvonalait is kedvezően befolyásolja. A korszerű táncoktatás hatására a test az *Arenova* által leírt 5 testtartási típus közül a legkedvezőbb irányba fejlődik. L. Előadás a Testnevelő Tanárok Továbbképző Tanfolyamán, TF, 1960.

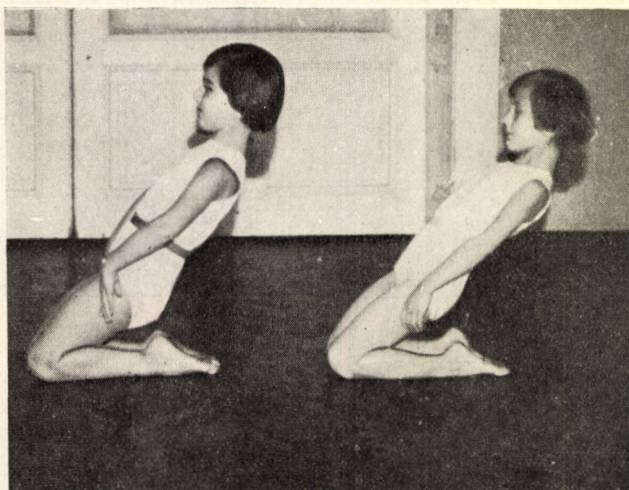


3. Törzsdöntés előre,
I. fok térdelő helyzetben
II. fok térdelő helyzetben
III. fok térdelő helyzetben



4. Törzsdöntés előre,
III. fok álló helyzetben
I. fok ülő helyzetben
II. fok ülő helyzetben





5. Törzsdöntés hátra,
I. fok térdelő helyzetben

1. A *készség mozgásérzéken*⁴ alapszik, tehát mint minden egyéb érzék, fejleszthető. A tánc-készség kettős képességet tételez fel: fizikai adottságot és mozgásátvevő hajlamot.

A tánc-készség fejlesztése azt jelenti, hogy a mozgás-érzéket tudatosítjuk mind a két képesség irányában:

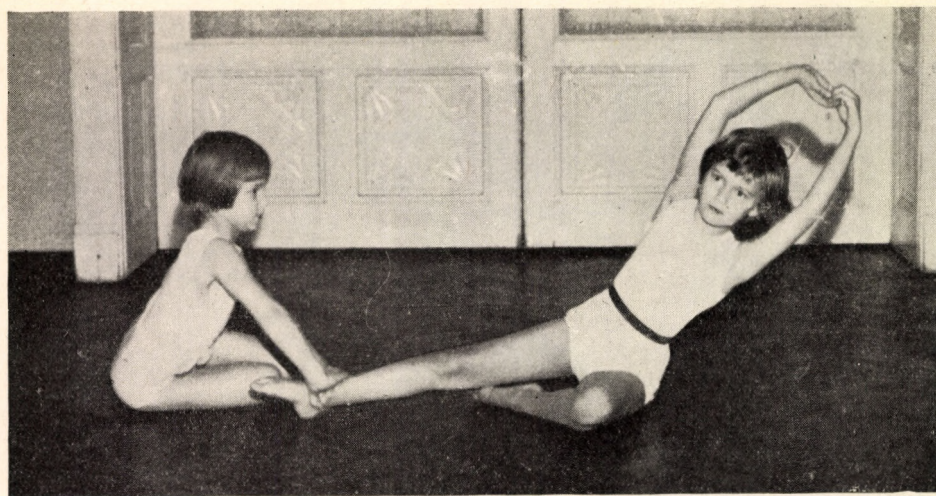
a) a fizikai adottság: a tágság, hajlékonyság, rugalmasság, izomerő irányában, és

b) a mozgásátvevő hajlam: a koordináló azaz a mozdulati harmónia-érzék irányában.

Mivel a gyermekben e kettős képesség ritka esetben jelentkezik egyforma mértékben — bár a tanulás folyamán a kiegyenlítés is egyik cél — a fejlődés közben lehetséges bizonyos eltolódás egyik, vagy másik hajlam területén.

2. A táncoktatás feladata a *szakismeretek*, azaz a *szaktárgyak* (balett, néptánc, történelmi tánc, modern tánc stb.) oktatása. A szakismeret tulajdonképpen a mesterségbeli tudást jelenti. Az egyes szakágakon belül egyetemes a szemlélet, mert közös esztétikai elvek érvényesülnek bennük. Akár csak egyes, akár egyidejűleg több szakágban folyik az oktatás, lényeges alapelve, hogy a növendék technikai felkészítésével párhuzamosan

⁴ Nemessuri Mihály szerint a mozgásérzék, vagy ahogy Pavlov nevezte, mozgás-analizátor, egyik legfontosabb érzékszervünk. A mozgás-analizátorhoz tartozó izom-izület és egyensúlyérző rendszer révén sajátítja el a gyermek a térben való tájékozódását, a hely- és helyzetváltoztatást, a tárgyak alaposabb megismerését, mindennapi életünk legfontosabb jelenségeit. A rendszeres táncmozdulatok sorának elsajátítása és begyakorlása révén a mozgató analizátor nagymértékű tökéletesedése érhető el. Ez természetesen a pszichológiából ismert transzfer révén a mindennapi életbe is átvihető értékes tulajdonsággá válik. „Ez a mozgásérzék elsősorban az izmainkat beidegző, *Leksell* által 1945-ben felfedezett gamma-rendszer finom működésén alapszik.” L. Magyar Testnevelési Főiskola Évkönyve 1959, 79. old.



6. Törzsdöntés oldalra, I. fok ülő helyzetben

alakítsuk szemléletét: mozdulatformákban való gondolkodásmódját, azaz hogy felismerje az esztétikai törvényszerűségnek a mozdulatban való érvényesülését. Az oktatásnak ezzel a módjával biztosíthatjuk, hogy sem a szemlélet nem marad mögöttes a technikai képzésnek, sem pedig fordítva, nem kerül aránytalanul előnybe.

3. Az oktatás harmadik feladata a *szakműveltség kialakítása*, azaz a szakma legmagasabb fokú gyakorlati és elméleti ismerete alapján a szak tudás biztosítása; a különböző szakágak legjobb alkotásainak megismertetése révén az ízlés finomítása, és a stílusérzék tudatosítása.



7. Törzsdöntés oldalra, I. fok térdelő helyzetben



8. Lábemelés
III. magassági fokig
félkarikával



9. Oldaltdőlés,
félkarikával



10. I. fokú íves törzstartás,
mindkét láb hajlítás III. fokban

A táncpedagógia magasabb szintre emelése, szakszerűvé tétele alakíthatja ki társadalmunk egészséges tánc kultúráját, amelyet a művelt, jó ízléssel és egészséges kritikával szemlélő közönség és a jól felkészült előadók által tolmácsolt kiváló alkotások egymásra tett nevelő és kritikai befolyása tart egyensúlyban és fejleszt tovább.

*

A pedagógusnak tudnia kell — a tehetségek kiválasztása érdekében, — hogy a mozgásérzék minden emberben más fokon van meg, illetve, hogy kiben van meg abszolút és kiben relatív értelemben.⁵

⁵ Vö. zenei hallásvizsgálat, abszolút és relatív hallás.

11. Keresztező ülésben I. fokú egyenesben törzsfordítás, kar mély III. fokban



12. Sarkak közötti ülésben mellkasemelés, kar II. fokban



A táncművészet szemszögéből nézve abszolút mozgásérzéssel rendelkeznek azok, akiknek mind a fizikai adottsága, mind a mozgásátvevő képessége átlagon felüli. Ezekben a tehetségekben a pedagógus a természetes adottságokat a legmagasabb fokig kibonthatja és művészetté emelheti.

Relatívnak minősítjük a mozgásérzékletet azoknál, akikben mind a fizikai adottság, mind a mozgásátvevő hajlam csak módszeres és rendszeres szakoktatással fejleszthető ki. Ezekben a művészeti technika az adottságok arányában formálható ki.

Mivel nagy általánosságban kevesebben rendelkeznek átlagon felüli képességekkel, a széles rétegek táncnevelése és az általános táncműveltség magasabb fokra emelése érdekében a táncpedagógiának munkáját elsősorban a relatív értelemben vett mozgásérzékűekre kell építenie és eszerint kell tananyagát és módszerét kialakítania. Ily módon állandóan növelhető azoknak a száma, akik aktív részesei lesznek a magasabbfokú tánc kultúrájának.

A táncnevelésnek és oktatásnak tehát már a gyermekkorban, mégpedig lehetőleg óvodás korban kell megkezdődnie.⁶ A 3–6 évesek a legfogékonyabbak a készségek fejlesztésére, mert a biológiai adottságok ekkor a legkedvezőbbek.⁷ Viszont lényeges, hogy az ilyen zsenge korban mit, és hogyan tanítunk a gyermeknek. A táncnevelés területén igen felelősségteljes feladat vár azokra a táncpedagógusokra, akik a legfogékonyabb gyermekkorban az alapokat rakják le. A jó alapokra biztosan lehet építeni, viszont az elrontott alkatot és mozgást kijavítani majdnem lehetetlen, éppen úgy, mint a félrenevelt ízlést.⁸

Mivel a megalapozásnál a fő elv az egészségi és esztétikai szempontok együttes érvényesítése az oktatásban, ezért a *nevelés első fázisát* az egészségi és az esztétikai szempontok összehangolásával kell megkezdeni. Az így összehangolt szempontokon alapuló gyakorlatok nemcsak esztétikailag alakítják a test fizikai fejlődését, hanem egyúttal az egészségnek megfelelően is.

Nem biztos, hogy az a mozdulat, amelyik egészségileg helyes, egyúttal szép is. Viszont az esztétikai törvények pontos és következetes alkalmazása nem mondhat ellent az egészségügyi követelményeknek.

Rávilágítunk azokra az *egészségi és esztétikai* szempontokra, amelyeket a kiskorú gyermek gyakorlati oktatásában érvényesíteni kell.

Az *egészségi szempontoknak* a gyermek táncművészeti nevelése első fázisában minden vonatkozásban meg kell egyezniük az idevonatkozó tudo-

⁶ A korcsoportonkénti beosztásra a mozdulati nevelésben lásd még Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*. London 1948, 14. old.: „Dancing through the Age-Groups” c. fejezetet és Joan Russel, *Modern Dance in Education*. London 1958, 53–88. oldalait.

⁷ Vö. Székácsné Vida Mária, *Képzőművészeti nevelés az óvodában*. Tankönyvkiadó, Bp. 1953, 8. old. és Hepp Ferenc, *Már fiatal korban alakítsuk ki a mozgásügyességet* (A mozgásérzéklés Pavlovi elmélete). Sport és Tudomány 1959. III. 9. és 25. old.

⁸ Vö. Kodály Zoltán, *Zene az óvodában*. Bp. 1941. és Magyar Zenei Szemle 1958, 8. old.

mányos kutatás (biológia, orvostudomány, gyógytestnevelés stb.) eredményeivel.⁹

1. Döntő jelentőségű ebben a korban a *profilaxis* elvének érvényesítése az egészséges alkati fejlődés érdekében. Ez azt jelenti, hogy kezdetben olyan gyakorlatok alkalmazása helyes, amelyek a gyermek fizikai fejlődésében egyúttal a növesi rendellenességeket is megelőzhetik.

2. Igen lényeges szempont a test izomerejének *túleröltetés nélkül* való fejlesztése. Ez azzal érhető el, hogy a gyakorlatokat kezdetben nem álló, hanem fekvő, ülő, vagy térdelő helyzetben végeztetjük. Így tudjuk

a) a mozgulatot végző testrészeket a test súlyától tehermentesíteni,

b) az egyensúly megtartását könnyebbé tenni, és

c) a mozgulatot végző vagy helyzetben lévő testrészeket egymástól függetleníteni.

3. A *fokozatosság* elve két irányú:

a) a testképzésben: fokozatos megterhelés, és

b) a mozgásfeladatokban: egyre bonyolultabb mozgulat típusok alkalmazása.

4. A *szimmetria* elvének megtartása¹⁰ szintén alapvető követelmény. Ez azt jelenti, hogy minden mozgulat ellenirányú formáját alkalmazni kell a túlnyújtás és az egyoldalúság ellen.

5. A célszerűség azt kívánja, hogy az első koordinációkat a *természetesből* indítsuk ki, mert ez felel meg legjobban az egészségi szempontoknak és ugyanakkor a gyermek szellemi és fizikai képességének is.

A gyermek táncművészeti nevelésében ugyanazok az *esztétikai szempontok* érvényesek, mint az általános táncművészetben.

A táncművészet alapanyaga a mozgulat, mint ahogy a zeneművészeté a hang; de nem bármilyen mozgulat, ill. bármilyen hang, hanem csak a harmonikus mozgulat, ill. a szabályos rezgésű hang. A mozgulat esztétikai jellegét a tér, idő és erő arányában megnyilvánuló összehatás adja meg.¹¹ Ide értendők természetesen a mozgulatok mellett az időben, térben és erőben nem változó az ún. kitartott helyzetek vagy pózok. A táncművészet nagy és kis világában azonos tendenciák érvényesülnek és tartják a kapcsolatot éppen a mozgulat esztétikailag is felhasználható tényezői révén.

⁹ Nemessuri Mihály szerint nagyon fontos az is, hogy a tánc során végzett, finoman differenciált mozgások jelentős mértékben fejlesztik az izom-, ízület- és helyzetérzést. A gyakorlatok jelentős csoportja fontos szerepet játszik az egyensúlyérzék továbbfejlesztésében. — Ilyen módon a rendszeres tánctanulás során olyan értékes tulajdonságok sajátíthatók el, amelyek a mozgásszervek tökéletesítése révén a mindennapi élet mozgásaiban, munkában és a sportban is előnyösen nyilvánulnak meg. — A sok és élénk mozgással járó táncmozgulatok erőteljes élettani ingert gyakorolnak a vérkeringés, a légzés és az anyagcsere szerveire és azok ökonomikus működését kedvezően segítik elő. L. Magyar TF Évkönyv 1959, 76. old.

¹⁰ Nemessuri Mihály szerint helyes, ha egyes izomcsoportokat erőteljesen igénybevevő gyakorlatok után közvetlenül ellenható gyakorlatot alkalmazunk és így az első mozgulat alkalmával maximálisan megrövidült izmok a következő szakaszban megnyúlnak. Ez megfelel az izomműködés élettani viszonyainak, kedvezően befolyásolja a működő izomzat fejlődését, javítja a vér- és nyirokkeringést. L. *Bevezetés a gyógytestnevelésbe*. 1956, 30. old.

¹¹ A mozgulat e három határozmányát Dienes Valéria az 1910-es években fejtette ki először.

Vizsgáljuk meg, hogy a mozdulat technikai tényezőit esztétikai szempontból hogyan alkalmazhatjuk már gyermekkorban a táncművészeti nevelés céljára. E tényezők esztétikai alkalmazásának mérvét ezen a fokon a gyermek szellemi fejlettsége dönti el.

1. A térbeliség meghatározza a mozdulatok pályáját és a helyzetek módosulását. A plasztikus harmóniakat és térformákat a testrészek egyidejű mozdulatai és helyzetei, illetve térbeli haladásuk egymáshoz viszonyított irányai szabják meg.

A plasztikai érzéket a mozdulatpályák és helyzetmódosulások tudatosítása révén fejlesztjük. A mozdulatot a térben nem feltétlenül az egész test új irányfelvétele, hanem esetleg csak egyes testrészek helyzetváltoztatása indítja el. Több testrész különböző síkú helyzetváltoztatása adja az ún. térbeli többszólamúságot.

2. Az időbeliség határozza meg a mozdulat időtartamát és ritmusát. A ritmikai érzéket az időtartamnak és módosulásainak tudatosításával fejlesztjük. A testrészek helyzetváltoztatásának különböző időtartama a test ritmusában „többszólamúságot” idéz elő. A testrészek önálló ritmusa folytán a mozdulatot „poliritmikus”-nak mondjuk.

3. Az erőbeliség meghatározza a mozdulatok erőadagolását és erőfokát. A dinamikai érzéket a feszítések és lazítások minőségének tudatosítása révén fejlesztjük. Az erő helyes technikai felhasználása elsőrendű fontosságú a mozdulatfolyamatok frazirozásában. A testrészek helyzetváltoztatásának különböző erőfoka ún. „polidinamiká”-t eredményez.

A mozdulat fent elemzett határozmányai, a tér, idő és erő szoros kapcsolatban vannak egymással. A térbeliséget az időbeliség ritmikusan tagolja, a dinamikai különbségek pedig a mozdulat térrajzát és tartamát, lefolyását módosítják. E tényezők minden mozdulat elengedhetetlen tartozékai és így természetesen a művészi mozdulaté is. Mindamellett a mozdulat csak akkor lesz művészi, ha a fenti tényezők sajátos harmóniában, rendezettségben egyesülnek, amelyet már esztétikumnak kell tekintenünk.

A mozdulati tényezők esztétikai értékét egy-egy gyakorlaton belül mozdulatelemzéssel határozhatjuk meg. Ismernünk kell tehát az esztétikai elemzés módját és ennek megfelelően kell vizsgálni a mozdulatot térbeli megjelenése, időbeli lefolyása és erőbeli változatai szempontjából, egyidejűségében és folyamatosságában.

A mozdulatok aszerint differenciálódnak, hogy az egész test vagy egyes testrészek (fej, törzs, kar, láb) végzik a mozgást. A mozdulat egyidejűségének elemzése nem más, mint a különböző testrészek egymáshoz viszonyított plasztikus, ritmikus és dinamikus tevékenységének megállapítása. A szimultán elemzéssel a mozdulatharmóniák megismeréséhez jutunk el.

A mozdulat egymásutániságának elemzése nem más, mint a formák összetevőinek (motívum, mondat, periódus) és az összetétel plasztikai, ritmikai és dinamikai módjának megállapítása. A szukcesszív elemzéssel mozdulatformák felépítését állapítjuk meg.

A művészi nevelésben már az oktatás elején meg kell kezdeni a szemlélet formálását és a művészi ízlés fejlesztését. A táncoktatás folya-



13. Keresztező spicc-támasszal ülésben,
törzs íves alaphelyzetben, kar
II. fokban hátra

mán ennek már a testképző gyakorlatokban is érvényesülnie kell, mint például az irányok és magassági fokok tudatosítása (lásd az ábrákat).

*

Minden népnél a népművészetben tükröződik a közösség ízlése, amely ugyanakkor a művészetek jellegzetes alapvonásait is magán viseli. A néptánc, tartalmának nemzeti vonásai és az esztétikai törvényeknek megfelelő egyetemes formái révén, a legközvetlenebb kapcsolatot jelenti egy nép nagy közösségében. Éppen ezért egy nemzet művészetének általánossá tételére és kifejtésére a legközvetlenebb út, ha a művészeti nevelésben a népi alkotásokat eszköznek és célnak egyaránt felhasználják.

A fenti tétel vonatkozik a mi népi táncainkra is, ezért a gyermekek táncművészeti nevelésében a népi táncot kiindulási alapnak lehet tekinteni. A népi táncos gyermekjáték tartalmánál és formájánál fogva legközelebb áll a gyermek korához, érzelmi világához, kifejezőképességéhez, képzeletvilágához, valamint egyszerű, természetes, táncos formái és technikája révén alkotáshoz, végül legjobban megfelel értelmi képességeinek is. Tulajdonképpen ez lesz a gyermek „tánc-anyanyelve”.¹²

¹² V. V. Okunyeva, *Orosz népi táncok*. Hungária, Bp. 1949, 13—21. old.

A gyermek ebben a korában (óvodáskor) a legmozgékonyabb, és igényli is a mozgást. Éppen ezért a legkönnyebben tanulja meg, egyénileg alakítja ki, ügyesedik vele. Ízlése kezd kialakulni, igénye, érdeklődése támad fokozatosan magasabbfokú ismeretekre, az ismeretek és a szak tudás emelkedésével alakul öntudata, akaratereje, önfegyelme.

A táncoktatás célja ugyanakkor nem a népi táncok technikai és formai megtanításában merül ki, hanem a táncos feladatokkal egyúttal már ezen a fokon is az általános művészeti fejlődést kell elősegítenie.

A népi gyermekjátékok bekapcsolása a táncoktatásba nem egyszerűen csak „foglalkoztatás”; a játékok tanulása céltudatos munka. Ez viszont nem zárja ki azt, hogy a tanítás, illetve a tanulás módszere szórakoztató, játékos, könnyed, változatos és választékos legyen. A gyermek alakító és alkotó tevékenységének bekapcsolása módszertanilag igen helyes, mert jó hatással van a gyermek aktív fantáziájának fejlesztésére. Erre a népi játékok sok ötletet és alkalmat adnak. Nemcsak a gyakorlatban igazolódott be, hogy már az első, legegyszerűbb táncos feladatokra alkalmas a tánc-anyanyelv, hanem bizonyítják ezt mindazok az egészségi és esztétikai szempontok is, amelyeket a táncművészeti nevelésben érvényesíteni kell.

Budapest, 1960. március

L'ÉDUCATION KINÉTIQUE DE L'ENFANT

S. Berczik

L'éducation générale et artistique de l'enfant doit être aussi étendue à la danse, déclare Mme S. Berczik.

L'enseignement de la danse comprend trois tâches principales: le développement des aptitudes pour la danse, l'enseignement professionnel et l'assimilation de la culture professionnelle. Selon l'auteur, l'éducation kinétique des enfants doit commencer tôt, à l'âge de trois à six ans, car c'est alors que les dispositions biologiques sont les plus favorables.

Il faut commencer la première phase de cette éducation par l'accordage des points de vue hygiéniques et esthétiques. Les points de vue hygiéniques sont: imposer le principe de la prophylaxie; le développement sans aucun surmenage du corps; le principe de la gradation; celui de la symétrie; et, enfin, la coordination prenant sa source au mouvement naturel. Là, les points de vue esthétiques valables sont les mêmes que dans l'art de la danse en général. Nous définissons la valeur esthétique des facteurs du mouvement au sein de chaque exercice à l'aide de l'analyse du mouvement. Par l'analyse simultanée nous en arrivons à la pleine connaissance des harmonies du mouvement; par l'analyse successive nous aboutissons à la structure des formes du mouvement.

Les critères du mouvement: l'espace, le temps et la force sont en rapports forts serrés; la temporalité entrecoupe rythmiquement la spatialité, tandis que les différences dynamiques modifient le plan spatial et le déroulement du mouvement. Ces facteurs sont propres à tout mouvement, donc au mouvement artistique aussi. Cependant le mouvement ne deviendra artistique que si ces facteurs s'unissent en son sein d'une manière harmonique toute spécifique.

On peut considérer, dans l'éducation kinétique de l'enfant, la danse populaire comme point de départ. Les jeux d'enfants dansés populaires se situent, par leur esprit et par leur forme, le plus près de l'imagination enfantine et conviennent le mieux à leurs facultés par leur technique. L'incorporation de ces danses dans l'enseignement kinétique ne signifie donc pas simplement une «occupation» utile, mais fournir également aux enfants leur «langue maternelle» de la danse.

ILLUSTRATIONS

1. Exercice rythmique avec bâton
2. Exercice rythmique avec bâton
3. Tronc incliné,
premier degré, position agenouillée
deuxième degré, position agenouillée
troisième degré, position agenouillée
4. Tronc incliné,
troisième degré, station verticale
premier degré, position assise
deuxième degré, position assise
5. Tronc en arrière, deuxième degré, position agenouillée
6. Tronc incliné de côté, premier degré, position assise
7. Tronc incliné de côté, premier degré, position agenouillée
8. Élévation de la jambe tendue jusqu'au second degré avec demi-cercle
9. Inclinaison sur le côté, avec demi-cercle
10. Position arquée du buste (premier degré) avec fléchissement des deux jambes (troisième degré)
11. Position assise transversale, rotation du tronc maintenu droit en premier degré, les bras en troisième degré de profondeur
12. Position assise entre les talons, bombement du buste, bras au troisième degré
13. Position assise transversale, appui sur les pointes, tronc arqué en position initiale, bras en arrière (deuxième degré)

FINOMSÁGOK JELÖLÉSE KÜLÖNBÖZŐ NÉPEK TÁNCAIBAN

Albrecht Knust*

A táncjelírás alapvető jelentősége a tudományos kutatás és a gyakorlati alkalmazás terén a magyarországi szakemberek előtt nyilvánvaló.¹

A különféle mozdulatok mélyreható elemzésén alapuló és nemzetközileg egyértelműen olvasható Lábán-féle táncírás gyakorlati alkalmazásának eddigi eredményei igazolták, hogy benne a táncok hiteles megörökítésére, elemzésére, rendszerezésére és összehasonlító vizsgálatára kiválóan alkalmas eszköz jött létre, s hogy ezáltal megteremtődtek az előfeltételei az egzakttánc tudomány megvalósulásának.

Éppen ezért az 1957 októberében Drezdában tartott nemzetközi „Táncírás és néptánc kutatás” kongresszus véghatározataképpen a résztvevők egyöntetűleg azt javasolták, hogy a Lábán-féle kinetográfiát a néptáncok nemzetközi terjesztésére, valamint a néptánc kutatás céljaira be kell vezetni.

A táncírással kapcsolatos kérdések vitájában mindig felmerül az a követelmény, hogy a táncírást egyszerűsíteni kell, hogy ezáltal gyakorlati alkalmazásában a leglényegesebb feljegyzéseket a lehető leggyorsabban el tudjuk készíteni. Ez a követelmény bizonyos körülmények között kétségtelenül jogos, pl. ha a néptánc kutatónak nincs alkalma, hogy a táncot alaposabban tanulmányozza, hanem arra kényszerül, hogy a látottakról közvetlenül gyors jegyzeteket készítsen.

Az egyszerűsítésre lényegében két eszköz áll rendelkezésre. Először is a finomságoknak nagy részét elhagyhatjuk, különösen akkor, ha a kinetográfus ismeri a tánc stílusát. A teljes (részletes) kinetogram elkészítésénél vagy a tánc reprodukálásánál aztán ezek a vázlatos feljegyzések az elhagyott apró finomságokkal kiegészíthetők.

* Az Essen—Werden-i (Német Szövetségi Köztársaság) Folkwang táneművészeti iskola Kinetográfiai Intézetének vezetője, a Lábán Rudolf honfitársunk által megalkotott analitikus mozdulatírás-rendszer részletes kidolgozója és továbbfejlesztője, a táncjelírás legnagyobb európai szaktekintélye. A szerkesztőség felkérésére írta ezt a részlet tanulmányt 1959 nyarán. A szerzőnek *Finomságok jelölése a különböző népek táncáiban* című nagyszabású előadása — amelynek most közölt cikkünk csak egy részét tartalmazza — és a vele kapcsolatban bemutatott számos gyakorlati példa alapvetően hozzájárult ahhoz, hogy meggyőzze a résztvevőket a Lábán—Knust-féle mozdulatírás értékéről. (A szerk.)

¹ Vö. Lugossy Emma, *A tánc lejegyzésének módszere koreográfiai elemzés alapján*. Tánc tudományi Tanulmányok. Bp. 1958, 44. old.; Albrecht Knust, *A táncírás mai helyzete és jövő perspektívái*. Uo. 38. old.; Szentpál Mária, *A táncírás jelentősége*. Táncművészet 1954, IV. 46. old.; Lugossy Emma, *A mozdulatmegörökítés módjai*. Uo. 1952, II. 279. old. (A szerk.)

Másodszor a rövidítések egész sorát találhatjuk ki, pl. különleges írásjeleket, úgynevezett jelzéseket, amelyek a gyakran előforduló mozgulatkombinációkat ábrázolják. Mindkét esetben korlátozódik azoknak a személyeknek köre, akiket a kinetogram teljesen kielégítően tájékoztat. Különösen akkor hasznos a kinetogram, ha valaki a tánc stílusával nincsen tisztában, ezért elengedhetetlen a stílusjegyek részletes és pontos lejegyzése. Egy magyar néptánc egyszerűsített kinetogramját, amelynél a stílusjegyeket jelölő finomabb részleteket elhagyjuk, egy skót úgy rekonstruálhatja, mint egy skót táncot, a spanyol pedig úgy táncolja, mint egy spanyol táncot, de biztosan nem úgy, mint egy magyar táncot.

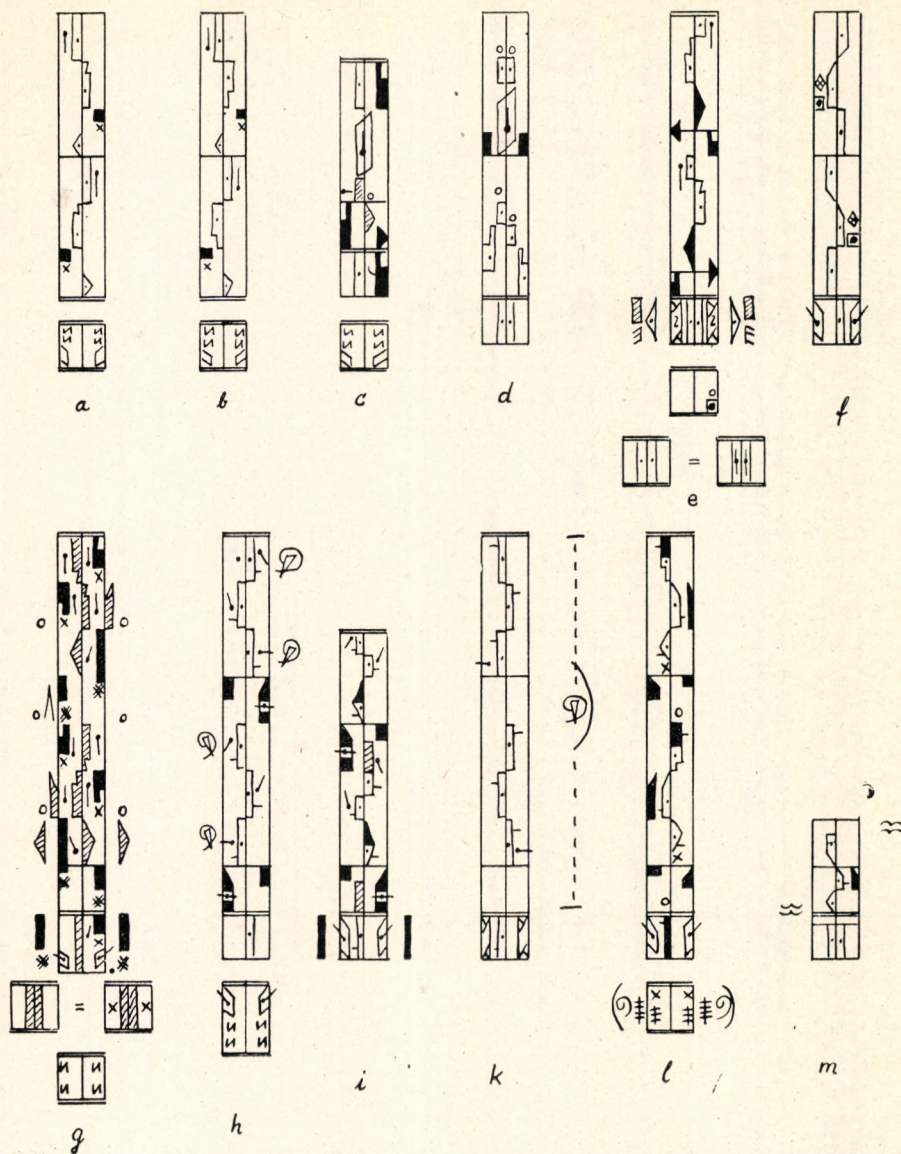
Az európai népek táncainak összehasonlításánál meglepetve láthatjuk, hogy sok alaplépés, sőt egész lépéskombinációk is mennyire hasonlók alapvonásaikban. Ilyen motívum pl. a klasszikus balettből ismert és a legtöbb európai népi táncban megtalálható „pas de basque” lépés:

- a) Pas de basque előre, klasszikus forma
- b) Pas de basque hátra, klasszikus forma
- c) Pas de basque fordulva, saut de basque-nak is nevezik, klasszikus forma
- d) Lépéskombináció a baszk táncból. Az e) példával való rokonsága szembeötlő
- e) Spanyol jota táncból való pas de basque
- f) A sevillanas táncból való hasonló pas de basque
- g) Skót kardtánc-lépés
- h) Skót country tánc pas de basque lépése
- i) Skót highland tánc pas de basque-ja
- k) „Setting” az angol Country táncban
- l) Egy szerb tánc-lépés
- m) Egy magyar tánc-lépés

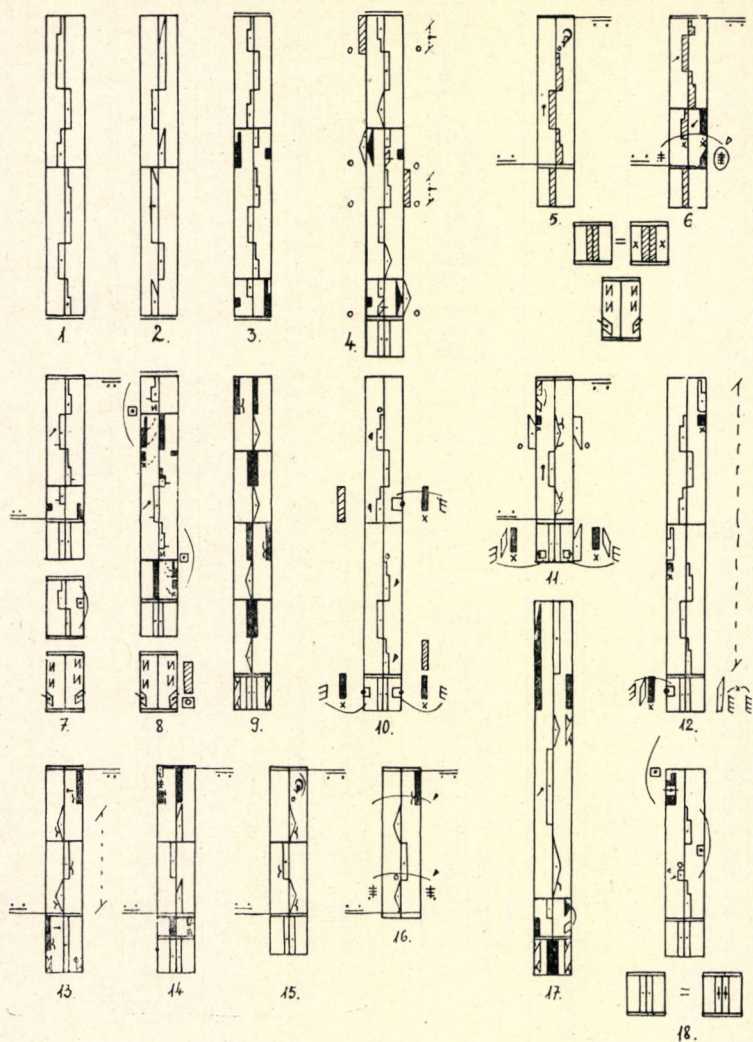
A Drezdában bemutatott sok példa közül kiragadtam a másik lépésmotívum változat-sorozatát, amelyet 50 évvel ezelőtt német társastánc-tanítók és a német néptáncörök még ma is „váltólépésnek” (1. és 2. példa) vagy ha benne ugrás is előfordul, „sottis”- vagy „polka”-lépésnek neveztek, illetőleg neveznek (3. és 4. példa). A skót néptáncosok nagyon hasonlóan mondják a lépést „skip change of step”-nek (6.—8. példa).

A négy német példát (1.—4.) azért vettem előre, mert ezek ábrázolják a váltólépésnek és a polkalépésnek az őstípusát. Alapjában a német néptánc kissé stilizált. Nagymértékben a természetes mozgulatfolyamatot követi. Ha olyan táncra termett németet figyelünk meg mozgás közben, aki semmiféle tánc kiképzésben nem részesült, többnyire azt állapíthatjuk meg, hogy mozgása könnyed és lendületes, mintha csak arra lenne hajlamos, hogy egész testével könnyeden a mozgás irányába lendüljön. Ennek a ténynek a bizonyítékát az 1. és 2. példa szerint abban is felismerhetjük, hogy minden kombináció utolsó lépése nyugodtan tovafolyik és két ütemrészt vesz igénybe. Hasonlítsuk össze ezzel szemben a 10. példát: egy székelő lépést, amelynél a mozgulatfolyamat a dobantás révén az első és a harmadik ütemrészben megszakad, s ennek következtében a 4. ütemrészen állva marad. A felsőtestnek a mozgás irányába való együttlendülése a 4. példában a fordulattal kombinált polkalépésen jól megfigyelhető.

A skót néptánc (5.—8. példa) a némettel szemben is szigorúan stilizált. Ezt az első pillanatra észrevehetjük a kinetogramokból, mert ezek



mind előjellel vannak ellátva. E példákban közös ismertetőjelként mindig a lábak kifordítását látjuk, és az a szabály érvényesül, hogy minden lábmozdulatnál a térdet és a lábfőt nyújtani kell. Ezek olyan szabályok, amelyek egyúttal a klasszikus táncra is érvényesek. Ennek ellenére itt mégis egy lényegesen más mozgásstílusról van szó. A klasszikus táncban pl. fontosabb az, hogy a táncos rugózó térdhajlításnál az ugrások előtt



és után teljes talpon álljon. A 6. példában ezzel szemben azt látjuk, hogy a táncos ugrások után félspiccre érkezik és a 7. példában az úgynevezett negyedspiccre. Feltűnő továbbá, hogy a legtöbb „Highland”-i táncban a táncos mindig féltalpon van (5.—6. példa). Amint mindkét példa előjeléből is láthatjuk, a térd mindemellett könnyedén hajlítva marad, ellentétben a klasszikus táncstílussal. A „Highland”-i táncokban a battirozás, azaz egyik lábnak a másikkal való összeverése, a klasszikus tánc „battírozásaitól” igen lényegesen különbözik. Az ütő láb meglehetősen hajlított és éppen ennek következtében a másik lábat körülbelül térd-

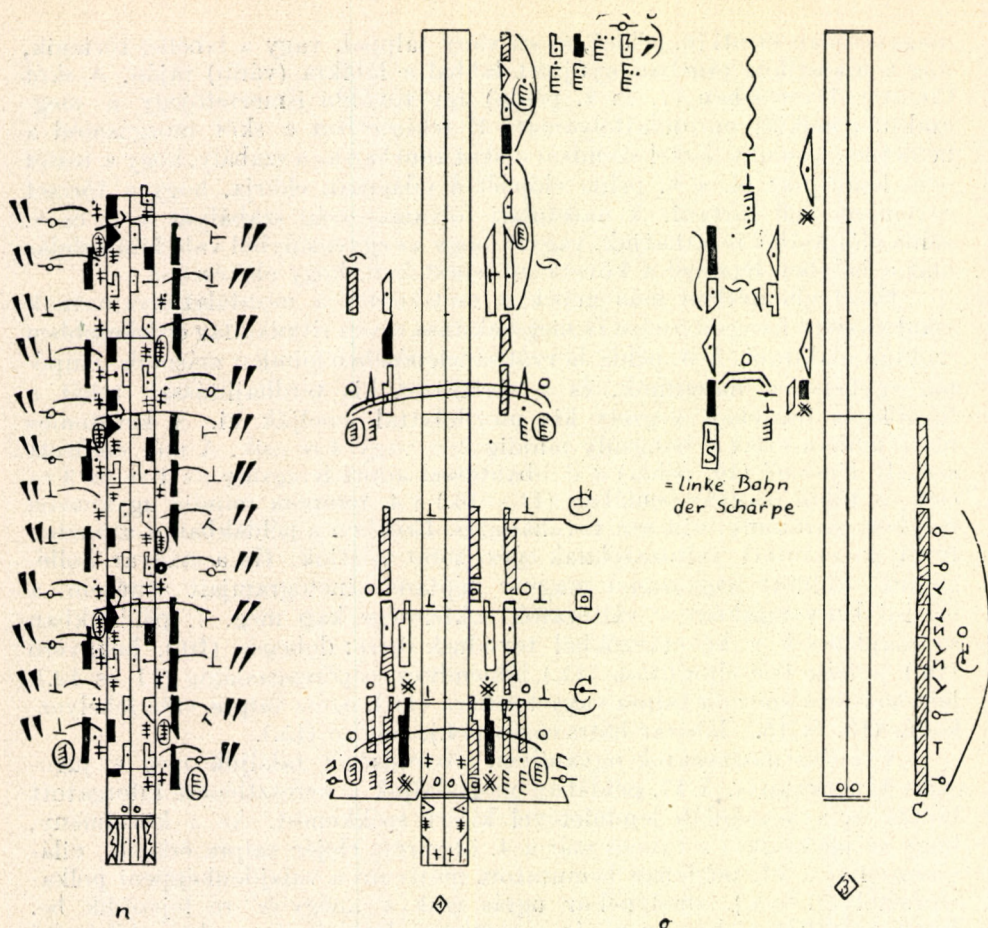
magasságban érinti (6. példa), és ez vagy talppal, vagy a lábéllel történik, míg a klasszikus táncban nyújtott lábbal a lábikra (vádli) táján. A skót Country Dances-ban (7. és 8. példa) egy további ismertetőjegy a megszakítás nélküli mozdulatfolyamat. E tekintetben a skót mozgásmód a némethez hasonlít. Ezzel szemben a skót táncban az a szabály, hogy a testet nem lendítjük; pl. a 8. példa előjelével világosan előírja, hogy a törzset egyenesen kell tartani. A mozdulati folyamatosság szabályát a 7. és 8. példa előírásából is láthatjuk, vagyis hogy az egyensúlyból való kimozdulás már a helyben lépésnél a következő lépést kell, hogy előkészítse.

Ezzel ellentétben más népek a motívumot a mozdulatfolyamatnak alkalomszerű hangsúlyozása és megszakítása révén ritmikailag érdekesebben szokták alakítani. A 9. példa horvát tánc lépésében minden második tempónál egyhelyben maradunk, és a stabilitást kis térdhajlítással, tehát a függőleges irányban végzett kis mozdulattal emeljük ki. A kétütemes motívumban ezért a hangsúly mindig 2-re vagy 4-re esik. A már említett székelő lépésnél (10. példa) a dobantással adott hangsúly az 1-re és 3-ra esik. A többi magyar példában (11.–16.) a 4. tempóra mindig ugyanazon helyben maradunk, nincsen tovahaladás. Ezekben a példákban a szünetek révén keletkezett változatoknak egész sorát találjuk. Ha a magyar kollégáimtól küldött nagyszámú magyar néptánc kinetogramjait átnézem, a legelső benyomásként a változatok sokfélesége kap meg. 7. példánkban az alaplépések a következőkből tevődnek össze: dobogós (10.), bokaverő (16.), a felső test elfordítása (11.), láblendítés csípőmagasságig (11. és 12.), lábfőgördítés spiceről talpra vagy fordítva (11.), egész talpra való lehelyezkedés (13. és 15.), lábszár hátravágás (14.), rugózó (15.).

A táncos mozzanatok ugyanilyen sokrétűségét találjuk meg a jugoszláv táncokban is. A 17. példában megtaláljuk a keresztlépést kiforgatott lábbal és a szabadláb lendületével kísért szökkenést. Az a körülmény, hogy az ugrás után a táncos már a 4. ütemrész elején talpra érkezik, világosan eltér a 17. példában bemutatott motívum a tulajdonképpeni polkalépéstől (3. és 4.), amelynél az ugrás csak a „négy-és”-re fejeződik be. Ezért a polkalépésben az ugrás a motívum kezdete és egyben előkészítő lendületvétel a váltólépéshez. A 17. példában és ugyanígy a skót „travelling step”-ben (8. példa) viszont az ugrás úgy hat, mint a motívum lezárása, befejezése.

Ezt a lépést az jellemzi, hogy a hangsúlytalan második ütemrészben élesen hangsúlyozott és nagyon gyors lépés jön létre, miközben a mozdulatfolyamat meglepetésszerűen nem szakad meg, mert a súlypont mind ezen lépést követő kis szünet alatt, mind a motívum végén levő lábmozdulatkor állandóan tovább tolódik előre. Már az előjelből kitűnik sok spanyol tánc ismertetőjegye: közép magas lépéseknél a térd nincs teljesen kinyújtva.

Ha 18. példánkat gyakorlatilag is alkalmazzuk, és emellett a kinetogramban jelzett minden részletre gondosan ügyelünk, könnyen megállapíthatjuk, hogy a különböző példák az alapvető motívumok minden hasonlósága mellett is táncos kifejezésükben élesen eltérnek egymástól.



A kinetogram a mozgatófolyamatot a maga egyszerűségében éppen úgy tükrözi, mint összetettségében. Ha a mozgatófolyamat bonyolult, az írott kép is az, mint pl. az alábbiak:

- n) Egy felsőbajor Schuhplattler
- o) Indonéziai mudra

Ha egyszerűbbek a mozgatók, természetesen, egyszerűbb a kinetogram is. Mindenesetre a bemutatott példák is igazolják, hogy a Lábán-féle kinetográfia mindenféle mozgatófolyamat lejegyzésére alkalmas.

Essen-Werden, 1959. nyarán

LA NOTATION DES NUANCES DANS LES DANSES DES DIFFÉRENTS PEUPLES

A. Knust

Dans son introduction, l'article de M. A. Knust traite de deux questions: 1. l'importance internationale manifeste de la kinétographie Laban dans les recherches concernant la danse populaire; 2. la manière simplifiée ou, au contraire, mieux développée de cette notation.

Se référant aux décisions du congrès international de kinétographie tenu à Dresde en 1957, M. Knust souligne la haute valeur de la notation Laban dans les recherches en matière de danse populaire, valeur déjà éprouvée sur le plan international.

En ce qui concerne la forme simplifiée ou plus détaillée de la notation, l'auteur émet l'opinion que, dans la parfaite connaissance d'un style de danse, la notation sommaire peut certainement convenir, mais que dans le cas contraire, il est indispensable de fixer les détails révélant les marques caractéristiques du style. Par la suite, à l'aide d'exemples pratiques et de kinétoigrammes reproduisant des motifs puisés aux danses des différents peuples européens et autres, il démontre que leur confrontation est quasi impossible sans l'utilisations des tables de kinétoigrammes. M. Knust compare les variantes allemandes, écossaises et classiques du contre-pas et en détermine les traits identiques ou différents. Il analyse de la même façon des motifs de la danse folklorique hongroise, yougoslave et espagnole et attire l'attention sur leurs particularités structurales. Il fait la comparaison des motifs du pas de basque classique et des motifs semblables qu'on peut retrouver dans les danses espagnoles et écossaises. Enfin, il confronte une danse hongroise à une bavaroise et illustre, par une «mudra» indonésienne, la manière de danser d'un peuple dont le mouvement est entièrement dissemblable.

A MAGYAR NÉPI TÁNCOK MOZGÁSELEMEI ÉS MOTIVIKÁJA

Lugossy Emma

A magyar népi táncok alapvető törvényszerűségei megnyilatkoznak más népek táncaiban is, így nyilván van közöttük több hasonlóság. Az egyezések ellenére is megkülönböztetik őket egymástól a sajátos táncolási módok: az egy-egy nép táncaira jellemző közös stílusjegyek. A közös vonásokat, stílusjegyeket úgy állapíthatjuk meg, hogy elemző módszerrel vizsgálat alá vesszük a táncokat részleteikben és egészükben szerkezet és funkció szempontjából. Az így nyert eredmények egybevetéséből szűrhetők le a sajátos, jellegzetes vonások.

E tanulmányban először néhány fontosabb fogalom szakmai meghatározását adjuk, megvilágítjuk az elemzés szempontjait, vizsgáljuk a magyar népi táncokra jellemző tartásmódokat és mozdulatelemeket, aztán csoportosítjuk az alapvető motívumokat táncműfaj szerint, és kinetogram-táblákon közöljük a legtipikusabb magyar néptánc-motívumokat, végül összegezzük a motívumok szerkezeti sajátosságait, és levonjuk a magyar táncolási módra vonatkozó következtetéseket.

ALAPVETŐ FOGALMAK

Táncnak nevezzük „az emberi test meghatározott rend és időmérték szerint való mozgását”.¹

Mozgás (művészi mozgás) a testnek a tér, az idő és az erő meghatározott rendje szerint való hely- vagy helyzetváltoztatása; a tánc alapeleme.

Mozdulat a mozgásfolyamatnak olyan eleme, amely megkülönböztethető, jellegzetes, de még nem önálló formai egység.

Előkészítő mozdulat vagy ütemelőző a hangsúlyos mozdulat előkészítése, bevezetése a mozgásfolyamatba.

Helyzet a mozgásfolyamat leállításával létrejött testtartás.

Kezdő helyzet az a testtartás, amelyből a mozgás kiindul.

Záró helyzet a mozgásfolyamatot befejező testtartás.²

¹ Réthei Prikkel Marian, *A magyarság táncai*. Bp. 1924, 5. old.

² Vö. T. Arbeau, *Orchésographie*. Albert Czerwinski kiadása. Danzig 1878. Vály Rózsi ford. 60—61. old.; Bernhard Klemm, *Handbuch der Tanzkunst*. Leipzig 1910, 31—32. old.

Alapállás olyan lábhelyzet (lábpozíció), amelynél a testsúly két lábra helyeződik. A táncművészet általában öt alapállást ismer.³ A kezdő vagy záró helyzet azonos lehet az alapállással.

Motívum két vagy több mozdulatból álló önálló formai és kifejező egység, amelyből magasabb formák képződnek.

Alapmotívum egy tipikus mozdulatsort alkotó és meghatározó formaegység.

Variált motívum az alapmotívumnak a tér (plasztika), az idő (ritmika) és az erő (dinamika) szerint módosított formája.

Motívumkombináció különböző formaegységek összetétele.

A MOZGÁSELEMZÉS SZEMPONTJAI

A táncot, a táncos mozgást az emberi test közvetíti. Ez differenciált felépítésénél fogva igen sokféle mozgásra képes; annyiféleképpen mozgatható, ahány ízülete van. A térben, időben bizonyos erővel végbemenő mozgásfolyamat egymásutáni (szukcesszív) mozgásain belül lehetséges több testrész egyidejű (szimultán) mozgása is.

A mozgásformák szerkezeti alakulásának, valamint a mozgások technikai sajátosságainak a megállapításához a mozgásfolyamatot részeire kell bontani, vagyis a mozgásokat a tér, az idő és az erő szempontjából egyidejűségükben és egymásutániségükben vizsgálat alá kell vetni.⁴

A térre vonatkozó plasztikai vizsgálat kiterjed a mozgások irányainak, dimenzióinak, valamint a mozgást módosító egyéb térbeli tényezőknek meghatározására. E kétféle vizsgálat elvezet a mozdulatfolyamat szerkezeti összefüggéseinek és a mozdulatharmóniáknak a megállapításához.

Az időbeli elemzés kutatja a mozgás tempóját, ütemnemét, az ütemek számát, ritmusképleteit, hangsúlyait és a kísérő zenével való szinkronját.

A dinamikai elemzés megállapítja a mozgást létrehozó erő mértékét, a feszítés és lazítás módosító szerepét, hogy így meghatározza a mozgás jellegét és kifejezőmódját.

NÉPTÁNCAINK MOZGÁSTECHNIKAI ELEMELI

A magyar népi táncokban jellegzetes tartásmódokat és mozdulatokat testrészek szerint vesszük vizsgálat alá.

A táncos *tartását* eleve meghatározzák az egyensúly általános statikai törvényei; ezeken belül pedig valamely nép táncolási módja kialakítja az illető népre jellemző sajátos testtartást.

³ Vö. Klasszikus tánc I—V. alapállás.

⁴ Albrecht Knust, *Abriss der Kinetographie Laban. Grundzeichen und ihre Abwandlungen, Schriftregeln, Musterbeispiele*. München 1941/42, 1. old. „Mit jedem Schriftzeichnen werden gleichzeitig drei Angaben gemacht: welcher Körperteil innerhalb welcher Zeit in welche Raumrichtung zu führen ist.” Knust a fenti elvek alapján dolgozta ki mozgáselméletét (kb. 20 000 példával), és e módszer analitikus szemléletét vettük figyelembe a magyar néptánc motívikájának elemzésében. Vö. Cyril Zalesák, *Opisovanie ľudových tancov*. Osveta Martin 1956.

Népi táncainkban mind a férfi, mind a nő tartásmódjára jellemző a fenntartott fő, a magasba nyúló derék és az egyenes, feszes törzstartás. Maga a nép sem tartja szépnek, ha hajlong a derék.⁵ A testsúly mindkét lábon van. Mozgásra készen áll a táncos, egyensúlyi helyzete teljesen talpon, de gyakran inkább kissé előrehelyezve féltalpára. A férfiak kissé nyitott vagy tágabban nyitott II. pozícióban állanak, a nők I. pozícióban, természetesen kissé kiforgatott vagy párhuzamos lábbal (a lábak belső éle érinti egymást).

Az arckifejezés általában komoly; a hangulat, az érzelem nem jut tulzott mértékben kifejezésre, inkább visszatartott. Az igazi jó táncos érzelmei kifejezése terén is mindig nemes és mértéktartó.

A magyar népi táncok *álló egyensúlyi helyzetben* folynak le, csak ritkább esetben megy végbe a tánc guggoló (pl. kanásztánc, szarkatánc), ülő (pl. fonóverbung), térdelő (pl. üvegestánc), vagy fekvő, esetleg más helyzetben (pl. rókatánc, kanásztánc).

Álló helyzetben a láb lehet természetes kifordítottsággal, leggyakrabban párhuzamos tartással; van a lábnak be- és kiforgatott helyzete is. Elmozdulhat (kiléphet) mind a nyole irányban. A kilépés módja: sarokról talpra gördülés vagy talpra lépés.

Népi táncainkban a *lábmozdulatnak* van a legnagyobb szerepe: hol az *egész láb mozog*, hol csak a részei: a lábszár, a lábfő. A láb alaptartása a természetes, kissé kiforgatott helyzet, gyakori a beforgatott helyzet és csavart (be- és kifordított) mozdulat is.

Amikor a láb mély tartásban a földhöz legközelebb van, mind a nyole irányban kimozdulhat, és a talp, sarok vagy féltalp érinti a földet. A láb kilendítése legmagasabb előre irányban, férfiaknál ez 135°, nőknél 45°; oldalt irányban kisebb, férfiaknál 90°, nőknél 45° alatt. Láblendítés lehetséges még előre rézsút irányokban is. A láb köröző mozdulatára az előlről oldalra vezetett félkörív a jellegzetes. Gyakori a láb felhúzása bokamagasságtól térdmagasságig.

A *comb*nak tartó szerepe van a lábszár mozgásaiban, vízszintes helyzetében a térd iránya előre és rézsút, ritkábban oldalra mutat. Néhány virtuosos férfitánc motívumban előfordul a felső lábszárnak előlről-oldalra vagy oldalról-előre való körözése is.

A *lábszárnak* van egyik legfontosabb szerepe néptáncainkban. Sokféle mozgása fokozza a táncok cifraságát, fürgeségét. Leggyakoribb a lábszár oldalt vagy hátravágása, előre-hátra és oldalt lengetése, valamint kifelé és befelé körözése.

A *lábfő* a táncokban sarkaló és hegyező mozgásokat végez; előfordul kifelé és befelé körözése is. A sarokkopogások technikai alapfeltétele a lábfő erős visszaszorítása.

A *kar* alaphelyzetben természetesen és szabadon mélyen csüng. Tánc közben lehet rögzített (a nőknél csipőre támasztva, a férfiaknál hátul derékon, párosan és csoportosan kézfogással vagy vállfogással összefogódzva),

⁵ Réthei Prikkel, i. m. 20. és 28. old.; Lajtha László és Gönyey Sándor, *A magyarság néprajza IV.* Tánc c. fejezet: 1937, 146. old.; Gönyey S., *A magyar táncok. Az ezeréves Magyarország* (Pesti Hírlap Bp. 1939, 848.). Molnár István, *Magyar táncagyományok*. Bp. 1947, 31—34. old. Testtartások c. fejezet.

vagy tartott (elől, oldalt, magasban), kísérheti a lábmozgást a természetes egyensúlynak megfelelően harmonikus mozdulattal (általában a súlyt hordozó lábbal ellentétesen).

Az *alkar* leggyakoribb mozdulatai: jobbra-balra lengetés, „kaszálas”, nyolcas körzés, „malmozás”.

A *kézfő* szerepe a tapsnál és csapásnál, valamint az eszközzel való táncoláshoz (botforgatás, seprő vagy sapkadobás) jut előtérbe. A kézfő oldalazó és forgató mozdulatai is gyakoriak.

Az *ujjak* szerepe a pattintásnál, táncbaintésnél (ujjal) és az ujjak közötti botforgatásnál jut érvényre.

A *fej* egyenesen fenntartott. A táncos hajlító vagy fordító fejmozdulatai kísérő mozgások (pl. a táncos fejét lehajtva a földet vagy táncoló lábát, esetleg a használt eszközt nézi; partnerére tekint). Önálló mozdulat is lehetséges, pl. táncba intés fejjel.

A *felső test* egyenes és feszes tartása mozgás közben állandó, a vállízület is rögzített. Bizonyos táncokban egyes vidékeken (Észak—Kelet—Magyarország) kissé előredőlt testtartással táncolnak. Mint kísérő mozgás előfordul az előre-, továbbá a jobbra-balra hajlás, a törzs forgatása jobbra és balra (törzslengetés). A felső testnek a karral együtt végzett mozgása főleg a csapásoláshoz jut előtérbe.

A *csípő* mozgásai közt a forgató mozgás jut előtérbe mind a férfi, mind a női motívumokban. Legényes táncainkban a csípő csavarintása gyakori virtuosus elem. A női motívumokban gyakori diszító elem a szoknya libbenését hangsúlyozó farriszálás.

NÉPTÁNCAINK MOTIVIKÁJA⁶

Néptáncaink alapvető motívumait táncműfajok szerint a következőképpen rendezzük: gyermek- és leánytáncok, női körtáncok, vegyes páros táncok, férfitáncok (verbunk, legényes), mars (menettáncok) és eszközökkel járt táncok. Ily módon domborodik ki, hogy melyek az egyes műfajoknak a tipikus motívumai, és melyek az általánosan, több táncban is megélő motívumok.

A mellékelt kinetogram-táblákon szereplő alapmotívumok változataikkal együtt áttekinthető képet adnak egy-egy jellegzetes motívumcsoportról.

*Táncos gyermekjátékok*⁷

A kör-, a lánc- és a sortáncok tartoznak ide. Általában csoportos táncok, de van közöttük páros és magános tánc is. Rendszerint szabadban

⁶ Vö. Molnár István, *i. m.* 21. és 29—341. old. Mozgáscsoport-gyűjtemény c. fejezetében a közölt táncok motívikáját csoportosítja. Ez az első mozgásmód szerinti rendszerezés a magyar néptáncban.

⁷ Forrásművek: Kiss Áron, *Magyar gyermekjáték könyv.* Bp. 1910; Kerényi György, *Gyermekjátékok.* MNT I, Bp. 1951; Lajos Árpád, *A magyar nép játéka.* Bp. 1938; Volly István, *Népi lányjátékok.* Bp. 1944; Dr. Kolósy Sándorné—Nagy Piroska, *Népi gyermekjátékok Baranyában.* Pécs 1958. A fenti gyűjteményes kiadványok szolgáltak forrásul a tánc és gyermekjátékok tipikus motívumanyagának megállapítására.

járlják őket. A táncos öröm legelső művészi megnyilatkozásai; a legegyszerűbb táncos elemek és formák jutnak kifejezésre bennük.

Csoportosan mélyen tartott karral kézfogással, vagy libasorban egymás szoknyáját fogva táncolnak: arcsorban előre-hátra, oszlopsorban „kapuzva” vonulnak; láncsorban kanyarognak; csigába becsavarodnak; karéjt alkotva körbejárnak az óramutató járásával megegyező vagy ellenkező irányban. — *Négyesben*, esetleg *hármásban* kézfogással összefogódzva csillagot vagy kört alakítva táncolnak. — *Párosan* kézfogással, jobbkezfogással vagy váll- és derékfogással összekapaszkodva külön, vagy a körbenálló csoport közepén ropják a táncot. — *Magánosan* csipőretett kézzel, oldalt tartott karokkal, szoknyát fogva, rendezetlen csoportban (egyidejűleg sokan) táncolnak, de járhatják a csoport alkotta kör közepén is.

Motivika

1. *Ringó-lépés*: két ellentétes irányú lépés, azaz egy oda és egy vissza-lépés, párhuzamos vagy kissé kiforgatott lábbal, talpra vagy ujjhegyről-sarokra gördülő-kilépéssel. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩} \text{ ♩}$; tempója $\text{♩} = 60 - 80$.

Változatai: Jobbra-balra; előre-hátra; középszinten, sima átlépéssel; mélyebb vagy kisebb térdhajlításból fokozatos térdnyújtással való kilépéssel; vagy nyújtott térdrel való kilépést követő kis térdhajlítással; a kilépéssel egyidejűleg a szabadláb ujjhegyvel, talppal, sarokkal érintheti a földet, vagy kissé felemelkedik a földről; — $\text{♩} \text{ ♩}$; — ritmikai változatai: dinamikailag egyenletesen, simán; kisebb, nagyobb lendülettel; ingaszerűen, dülöngélve.

2. *Járás*:⁸ két (vagy több) azonos irányú lépés váltakozó lábbal. A lábak tartása természetes, azaz kissé kiforgatott vagy párhuzamos. A kilépés módja talpra, sarokról-talpra, ritkábban féltalpról talpra gördülő. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩} \text{ ♩}$, tempója $\text{♩} = 72 - 120$.

Változatai: Különböző irányokban (előre, hátra, oldalt és rézsut-irányban) egyenes vonalban; íves vonalban haladó (kör, hullám, csiga); különböző ritmusokban: $\text{♩} \text{ ♩}$; $\text{♩} \text{ ♩}$; $\text{♩} \text{ ♩}$; különböző dinamikával: simán, rugózva, dobogva.

3. *Futás*: két (vagy több) ugrásszerű-lépés azonos irányban váltakozó lábbal. A lábak tartása kissé kiforgatott vagy párhuzamos. A kilépés módja: féltalpról-talpra; féltalpra gördülő. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩} \text{ ♩}$; tempója $\text{♩} = 100 - 120$; gyorsuló.

Változatai: Különböző irányokban (mind a nyolekban); ritmikailag: ♩ ; simán, rugózva, könnyedén.

4. *Szökdelő lépés*: 2 mozgásnak, egy kilépésnek és egy helyben szökdelésnek (azonos lábon végbemenő) kapcsolása. Lábak tartása: kissé kiforgatott vagy párhuzamos. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩} \text{ ♩}$; tempója $\text{♩} = 112$.

⁸ Szükségszerű és természetes motívum, mindenféle táncágban megtalálható; a járás módja függ a viselettől, elsősorban a lábbelítől. A mütáncban az ujjhegyről a sarokra gördülő lépésmód az általános táncos forma; ezzel szemben a néptáncokban a természetes mozgásmód a sarokról-talpra gördülő lépés.

Változatai: Előre, ritkábban hátra lépésekkel; fordulattal; ritmikailag: $\text{♪} \text{♪}$; könnyedén; egyenes vonalban, körívben, oda-vissza haladva; párban vagy csoportban.

5. *Galopp-lépés*:⁹ azonos lábbal mindig egy irányban való kilépés, ugrásszerű zárás és fellábra érkezés kapcsolata. Ritmusa: $2/4 \text{ } \overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪}}^3$; tempója $\text{♪} = 120$, gyorsulhat 160-ig; lendületes, vágató.

Változatai: Galopp előre, oldalt, mindkét esetben ívben haladva.

6. *Magánforgó*: négy helyben topogó lépéssel jobbra vagy balra teljes fordulat. Ritmusa: $4/4 \text{ } \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$; tempója $\text{♪} = 100$; lendületes, fokozódhat.

Változatai: A fordulat foka szerint fél-, negyed és egész; a fordulat száma szerint egy, két stb. fordulattal.

7. *Párosforgó*: kettesben összefogódzva 4 előre lépéssel jobbra egész fordulat. Ritmusa $4/4 \text{ } \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$; tempója: $\text{♪} = 120$ -tól fokozódó.

Változatai: A párok egymással szemben vagy egymás mellett állva forognak különböző irányú járó- és futólépéssel; vagy csak azonos, vagy váltakozó irányban. Azonos irányú forgás közben felet fordulva a lépés irányát változtatják meg.

8. *Tapsolás*: természetes kéztartással a test előtt különféle ritmusok kiütése. Pl.: $\text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪}; \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}; \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}; \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$.

9. *Karlengetés*: mély tartásban összefogott kezek lendítése előre-hátra. Ritmusa: $2/4 \text{ } \text{♪} \text{♪}$; tempója: $\text{♪} = 120$.

10. *Törzslengetés*: a törzs jobbra-balra forgatása. Ritmusa: $2/4 \text{ } \text{♪} \text{♪}$; tempója $\text{♪} = 120$.

11. *Leguggolás*: átmenet állóhelyzetből mély térdhajlításba. Ritmusa: $2/4 \text{ } \text{♪} \text{♪}$, vagy $\text{♪} \text{♪}$.

Változata: Leguggolás és felállás: $\text{♪} \text{♪}$ vagy $\text{♪} \text{♪}$.

A gyermektáncok más motívumaival, amelyek cselekvést, munka, mozdulatot stb. utánóznak és stilizálnak (pl.: mosakodás, törülközés, evés-ivás, kapálás stb.) itt nem foglalkozunk.

*

Összegezve a táncos gyermekjátékok tipikus motívumait, megállapíthatjuk, hogy ezek általában a táncos mozgás alapvető formái. A közölt motívumok közül az 1–7. főmotívum, az ilyen formákra épül az egész játék-cselekmény; a 8–12. motívumnak mellékes szerep jut, mint a mozgás kísérete vagy előkészítése (táncbaigazodás a törzs lengetésével), vagy zárás (taps, guggolás). A fenti motívumok mozgásanyaga a gyermek testi és szellemi fejlődésével párhuzamosan bontakozik ki. Rajtuk fejlődik ki a szép testtartás, az egyensúlyérzék, a térben való tájékozódás révén a

⁹ Azonos a műtánc galopp-lépésével.

térérzék, a zenével való kapcsolat révén pedig a ritmusérzék, általában a tánchoz szükséges technikai készség. A test tartásmódja legközelebb áll a természetes tartáshoz, a mozgások kivitelezéséhez az izomerő természetes foka szükséges. A kar rögzítése az összefogódzás révén elősegíti az egyensúly megtartását, és megkönnyíti a figyelem összpontosítását a láb mozgására. Az egyszerű, kevés (2–4) mozdulatot tartalmazó motívumok, az alapvető ütemfajok (2/4) és ritmusok (♩ ♪), közepes tempók nemcsak a gyermek fizikai, hanem szellemi képességeinek is megfelelnek.

Női körtáncok¹⁰

A körtánc legrégibb tánc típusunk, amelyet a nők csoportosan összefogódzva járnak. Legjellegzetesebb alakja a kétrészes: *lassúból* és *frissből* álló forma. A táncosok mindig a kör közepével szemben állanak, és kézfogással, hátul (a test mögött) vagy ritkábban elől koszorúfogással összefogódnak. A gyors részben mindig hátul van koszorúfogás, mert így könnyebb a lendület biztosítása és a tempó fokozása.

A lassú és a gyors rész régi adatok bizonyossága szerint *külön-külön* tánc lehetett, de mivel mindig egymás után következett, az idők folyamán *egy* táncá olvadtt össze. Énekszóra járnak, s így a dallam, a szöveg és mozgás egysége e formában szorosan megtalálható. Újabb, több új motívummal bővült körtáncaink kialakulását a hangszeres zenekíséret segíthette elő, mert *csak* énekszóra nehéz gyors táncot jární. Ugyanez az oka annak is, hogy az énekelt formáknál hosszú volt a lassú és rövid a gyors rész.

Motivika

a) Lassú:

1. *Lépő, belépő*:¹¹ két ellentétes irányú nyitott ringó lépés. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ; tempója ♩ = 60.

Változatai: Különböző irányok kapcsolása (egyenletes, egyforma kisebb és nagyobb lépésekkel) az ellentétes iránnyal, pl. e.-h. e.-b. vagy fb.-h. stb.; rugózóval, a szabad láb mozgásával, csipőmozgással.

2. *Egylépés*:¹² lépés (sima, oldalt) és zárás szimmetrikus ismétlés; a zárásnál a testsúly mind a két lábon van. Ritmusa 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ; tempója: ♩ = 90–120.

¹⁰ Forrásmunkák: Lugossy Emma, *Karikázók*. Movement, Manchester 1948, 27. old. Lugossy Emma, *77 leánytánc*. Bp. 1952.; Kiss Lajos, *Lakodalmok*. 1956 III/B MNT 543–547. old.

A körtánc elnevezései: *férc* (Kalocsa környéke), *kocsikala* (Karád), *karéjtánc* (Tura), *körbe* (Bag), *karikázó* (Váckisújfalu, Gagybátor), *karéj* (Monok), *lányostánc* (Lőrincréve), *menyecsketánc* (Gagybátor), *asszonyok tánc* (Kakasd, Hidas), „*kerekbe táncolni*” (Hidas), *karikástánc* (Báta), *kerekecskezes* (Dunaszekeső), *karéjzó* (Püspökszenterzsébet, Szilágy).

¹¹ Népi elnevezés a Sárközből.

¹² Kalocsa vidékén és Déldunántúlon 4–6–8 lépésnek vagy egy-, két- és fél-lépésnek szokták mondani.

3. *Kétlépés*:¹² kilépés-zárás kétszer egymásután és az egésznek szimmetrikus megismétlése. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 90—120.

4. *Féllépés*:¹³ két lépés oda, egy vissza, azaz két kilépés egy-egy zárással egyik oldalra, egy kilépés zárással másik oldalra. Ritmusa: 4/4 | 2/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩; tempója ♩ = 80—120.

Változatai: Az egy-, két- és féllépéses típusú motívumok általában oldalt irányúak, de előfordulnak más irányokban is: fje., fbe., fjh., fbb., e., h.; csípőelfordítással (a felső test az összefogódzás következtében a kör középpontjával szemben marad); keresztlépéssel, térdhajlítással, lábujjra emelkedéssel a szabadláb mozgásával, lábforgatással, farral (szoknyariszálással), zárással és anélkül; zárásnál különböző testsúlyáthelyezéssel (teljes-, féltetsúly és csak talppal érintés), nagy és kis lépésekkel; különböző ritmusokban; egyenletes mozgással, az 1. vagy 2. lépés lendületének fokozásával (a mozgás akcentusa rendszerint az első lépésre esik).

b) Gyors:

5. *Futó*:¹³ természetes, könnyed, rugózó futólépések körben előre, ritkábban hátrafelé. (Az összefogódzás következtében a felső-test marad a kör közepe felé fordulva.) — Ritmusa: 2/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 120 és fokozatosan gyorsuló (♩ = 180-ig) befejezéskor és irányváltáskor ritardandó.

Változatai: Előre; hátra féltalpon, párhuzamos lábtartással, kissé hajlított térddel; csosszantósan talpra lépésekkel: fje., fbe., fjh., fbb.; ritmikai változattal: ♩.

6. *Rida*:¹⁴ lendületes, könnyed, azonos irányban, alapjában oldalra haladó (ugrásszerű és egy sima) lépések kapcsolása. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 120, fokozatosan gyorsuló (♩ = 180-ig), befejezéskor és irányváltáskor ritardandó.

Változatai: Különböző irányokban (jobbra, balra, fje., fbe., fjh., fbb., ritkábban előre és hátra); nyitott lépéssel kezdve, keresztlépéssel kezdve; a testsúly különböző elosztásával (sántítóan); a magassági szint változtatásával (egy szinten, emelkedve, lippenősen); dobogva; ritmikai változatok: ♩ ♩, ♩ ♩, ♩ ♩; egyenletes lendülettel, a lendület fokozásával, vagy fokozatos csökkentésével a haladás irányának megváltoztatása előtt.

*

7. *Ingás*:¹⁵ II. pozícióban dülöngélés egyik oldalról a másikra (egyik lábról a másikra). Ritmusa: 4/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 96.

Változatai: A szabadláb különféle módon (talppal, féltalppal, ujjheggyel) érint a földet; kisebb és nagyobb lépéssel; kisebb és nagyobb lendülettel, farriszállással; térdhajlítással; különböző ritmusokkal: ♩ | ♩; ♩ ♩ ♩ ♩.

¹² L. az előző oldalon.

¹³ Népi elnevezés Bátán (Tolna) és Déldunántúlon.

¹⁴ Fárdázás: Déldunántúlon ismert népi elnevezés; billegős néven Géderlakon (Kalocsa vidéke). Ez a motívum gyakori az orosz és spanyol néptáncban is.

¹⁵ Vö. műtáncban balancé. (Vö. Táncos gyermekjáték 1) motívumát és Női körtáncok a) 1. motívumát.)

8. *Dübögő*:¹⁶ váltakozó lábbal talpon (kis térdhajlítással) hármas helyben dobogó lépés. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 120.

Változatai: egy, két, négy stb. vagy különböző ritmusokban való dobogás. Erőtéljes, döngölő ütésekkel (az ütések előtt mindig felhúzott lábbal készítik elő a talp leverését).

9. *Belehúzás*: a felsőtestnek a kezdő lépés irányával ellentétes oldalra való dőlése, mintegy előkészítő lendületvétele. Ütemelőző mozdulat mind a lassú, mind a gyors tétel motívumainak (egy-, két-, féllépés és ridák) megkezdéséhez.

10. *Lippenés*:¹⁷ a csípő elfordításával egyidejűleg mindkét térd hajlítása, és abból a csípő visszaforgatásával felugrás. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩; csak befejező szerepe van. Tempója: ♩ = 90–120.

*

Női körtáncaink lassú tétele két fő motívumtípust ad: 1. az előre-hátra ringó lépő és 2. az oldalt lépő és záró (egy-, két-, és féllépéses) szimmetrikus formájú motívumokat. Jellegzetes motívumok az ingó, amellyel táncba igazodnak, táncot kezdenek, valamint a tánc lendületvételét előkészítő behúzás. A dübögő-lépés átmenetet képez a gyors részhez, de záró szerepet is kaphat. A motívumok még mindig egyszerűek (2–8 mozdulat), ugyanígy a ritmusok is, bár akad nehezebb ritmikai változat is, pl. 6/8 ♩ ♩ ♩ ♩, vagy ♩ ♩. Általános a 4/4 ütem és a lassú tempó.

A lassú és a gyors rész kötésére átmenetként a gyors tétel motívumait egy-két ütemen át lépésben táncolják és ezt fokozzák fel futással.

A női körtáncok gyors tétele szintén két fő motívumformát mutat: az előrehaladó futólépést (b/5. motívum) és az oldalt haladó ridát (b/6. motívum). Ezek tempója a lassú tétel tempójához viszonyítva gyorsabb. Ütemük általában 2/4, ritmusukra az egyenletes időtartam (♩ ♩) jellemző. A motívumok utolsó mozdulata aszerint alakul, hogy hogyan zárják le a táncot; így ha a körben csak azonos irányban forognak, akkor a tánc végén a táncosok egyszerűen megállnak, elengedik a kézfogást, miáltal szétesik a kör, és mindenki szabadon áll meg, még néhány lépést téve, ami már nem tartozik a tánchoz. Ha kör oda-vissza forog, akkor a táncosok az irányváltáskor kis II. pozícióban leállnak, elhagyják a motívum utolsó lépését. Az új irány váltását sokszor dobbantással jelzik. A gyors tempó, a tempófokozás, a ritardandó, a befejezés és irányváltás, valamint az egyensúlyi helyzet biztosítása nemigen enged meg összetettebb, bonyolultabb mozgású futólépéseket. Az azonos szinten mozgó sima és a le-föl vagy föl-le irányuló vertikális mozgás változatosabbá teszi a táncot és sajátos színt ad neki.

¹⁶ Népi név Buzsákról. A dobogó motívumok gyakoriak más népeknél is, pl. orosz: *drob*, szlovák: *dupák*.

¹⁷ Lippenős, népi elnevezés általános (Gagybátor, Palócföld, Dunántúl), lippentős (Bácska).

Vegyes páros táncok:¹⁸

A legtipikusabb és általánosan elterjedt magyar néptánc a csárdás.¹⁹ Rögtönzött tánc; a magyar táncolási módot a legjellegzetesebben felöleli. Két részből áll: a lassúból és a frissből. Nő és férfi általában egymással szemben, ritkábban egymás mellett, összefogódzva (váll-, derék-, csipő-, lapocka- vagy kézfogással) vagy pár-elengedéssel táncolja.²⁰

A lassú rész egyszerűbb mind formában, mind jellegében; a gyors rész szétágazóbb, motivikájában gazdagabb. Az egyéni virtuososság, kifejezőkészség, a mozgásmód tájankénti eltérései elsősorban az utóbbiban vannak meg. A lassú részben egyezik a női körtáncok lassú lépő és futó motívumaival. Ugyanezek gyorsabb tempóban a friss részben is visszatérhetnek, esetleg bizonyos változásokkal. A gyors motivikájának egy része (a nőkkel járt néhány közös motívum és a pár-elengedős csalogatásban a férfi szóló-motívum nagy része) azonos a férfi magános táncokéval.

Motivika

a) Lassú

1. *Egylépéses csárdás*: egyszerű oldaltlépés és zárás szimmetrikus ismétléssel. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 80.

2. *Kétlépéses csárdás*: kétszer kilépés és zárás jobbra, utána balra. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 80.

3. *Féllépéses csárdás*: kétszer kilépés és zárás jobbra és egyszer balra. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 80.

4. *Verdugós*: ötlépéses csárdás, a második oldaltlépés aprózással. Ritmusa: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 80—112.

Változatai: Mind a négy fenti csárdáslépésre lehetségesek változatok különböző zárások szerint (térdhajlítás, talpleverés, hátravágás); térmérték alapján (nagy és kis lépés).

¹⁸ Forrásmunkák: Gönyey—Lugossy, *Magyar népi táncok*. Bp. 1947; Molnár I., *i. m.*; Lugossy E., 77 *leánytánc* és 39 *Verbunktánc*. 1954; Kiss Lajos, *i. m.* Néptáncosok kiskönyvtára sorozat 1—22; A Magyar Táncszövetség Munkaközössége: *Ecseri táncok*. Bp. 1950; Bándy—Vámszer, *Székely táncok*. Kolozsvár 1937; Molnár I., *Pusztafalutól—Karcáig*. Bp. 1953; Morvay—Pesovár, *Somogyi táncok*. Bp. 1954.

¹⁹ Neve a múlt század közepéről, ma a vegyes páros táncok összefoglaló neve. A vegyes páros táncok népi elnevezései: csárdás (általános), csendes csárdás (Szilágy, Püspökszenterzsébet), forduló (=friss csárdás) (Püspökszenterzsébet, Szilágy), bukós (Palócföld), félugrós, félesapás (Nyírség), öreges és pattogós csárdás (Lőrincréve), dübögős (Buzsák), ugrós (Szilágyság), forgató (Marosmente és Kalotaszeg), egyező (Palócföld), silladri vagy csoszszantós (bukovinai székely), verdugós, kétugrós, háromugrós (Kalocsa vidéke), tupós (Gyöngyöshalász) stb.

²⁰ A vegyes páros táncokban a párok összefogódzási módja, illetve felállása a tánchoz, függött az illető kor divatjától és szokásától. Alföldi, nyírségi népi adatok szerint is legrégebbi az összefogódzás nélkül, egymással szemben járt forma; majd egymás mellett, azután egymással szemben kézfogással táncolták, és csak újabban kerültek közelebb a párok szemben váll- és derékfogással.

5. *Párosforgó*:²¹ kettesben összefogódzva 4 lépéssel jobbra vagy balra pördülés. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ; tempója: ♩ = 120-tól fokozással.

Változatai: A pár egymáshoz viszonyított helyzete, a lépés és a forgás iránya, a fordulatok nagysága és száma szerint, előre, hátra, oldalt és részsűt lépésekkel; simán, lendületesen, lippenősen, csosszantósan; csak jobbra, csak balra vagy jobbra-balra irányváltoztatással; jobbra forgás 1/2 fordulattal és a lépés irányának megváltoztatásával; a fordulatok és a lépések számának változtatásával (3 vagy 4 lépéssel egy egész fordulat, 6—8 lépéssel egy egész vagy több fordulat).

6. *Ujjonforgó*:²² női forgó motívum a férfi karja alatt; a férfi a nő mutató-, középső és gyűrűsujját fogva irányítja a nő forgását mindkettőjük magasba tartott karja alatt; kézfécsavarintással leállítja a forgást, vagy irányát megváltoztatja. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ; tempója: ♩ = 120.

Változatai: Csak jobbra; csak balra; irányt változtatva; különböző motívumokkal (lépés, rida); különböző lezáró mozdulattal (pl. dobantással).

b) Gyors

7. *Rugózó*:²³ térdhajlítás és nyújtás egyidejű izomfeszítéssel és lazítással; mozgáselem, de sorozatban motívum is lehet. Sok motívumnak dinamikai variációs (díszítő) eleme. Leggyakoribb előfordulási formája a magyar népi táncban a térd-, illetve a bokarugózás.

A térdrugózás változatai: I. és II. pozícióban; kisebb és nagyobb térdhajlítással; különböző ritmusokban (pl. ♩, ♩, ♩).

A bokarugózás változatai: féltalpon nyújtott térdel; a vertikális mozgás akcentusa lent, vagy fent.

8. *Rezgő*:²⁴ a térdnek hajlításból indított nyújtása erős feszítéssel. Többszöri ismétléssel önálló motívummá is válhat, tánckezdés, táncbaignazodás funkcióját töltve be motívum dinamikai variációs eleme. Ritmusa: ♩ ♩.

Változatai: Rövid időn belül folyamatosan többször ismételve (trillaszerűen) vagy egyszeri rezgéssel (mordentszerűleg).

9. *Bukós*:²⁵ a leülés mozdulatához hasonló, csípőízülettel indított mélyebb térdhajlítás és nyújtás. Más motívumokkal kombinálódhatik. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩ ; tempója: ♩ = 160.

Változatai: Csípőforgatással mindkét oldalra; a bukás többszöri megismétléssel (kétszer-háromszor).

10. *Egylépéses csárdás*:²⁶ egy oldallépés és zárás jobbra és balra. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ ; tempója: ♩ = 160.

²¹ A népnél frissen szédülés, sergés, sendergés, sirülés, pörgölődés.

²² Népi elnevezés (Nyárszó).

²³ Általában díszítő elem, a magyar táncolási mód egyik tipikus ismertetőjegye.

²⁴ Népi néven is használatos, általában díszítő elem.

²⁵ Népi elnevezés, másutt kukó, kukko, kukorgós = félguggoló, ülészerű helyzet.

²⁶ Vö. A női körtáncokból az egy- és kétlépést (a/2., 3., 4.).

11. *Kétlépéses csárdás*:²⁶ kétszeri oldallépés és zárás jobbra, ugyanaz megismételve balra. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 160.

Változatai: Egyszerű sima lépéssel; rugózva; rezgősen; lippenősen; bukósan; kisebb és nagyobb lépésekkel; íves és egyenes vonalban.

12. *Aprósergő*:²⁷ három oldallépés (egy nyitott-, egy kereszt- és még egy nyitottlépés, mely utóbbinál a testsúly mindkét lábon megoszlik) és egy szünet. Csak női motívum, amelyet a nő a legény körül félkörívben jár; mindig a második keresztlépés adja meg a lendületet a legény körüli fordultnak. Ritmusa 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 160–200.

Változatai: Kisebb és nagyobb lépésekkel; lépésben, futósan; ugrósan; bukósan, az első nyitott lépés helyett keresztlépéssel kezdve.

13. *Félforgós, félugrós*:²⁸ nyitott és keresztlépés oldalra, alappozícióban zárással, egyidejűleg ugrásszerű felemelkedéssel és lehuppanással. Női motívum, félkörívben a legény körül. Ritmusa: 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 160–180.

Változatai: A harmadik mozdulatnál (az emelkedésnél) bokaverővel és csípőforgatással; a harmadik és negyedik mozdulat helyett három dobogással ♩ ♩ ♩ ♩ ritmusban.

14. *Talpleverő*:²⁹ erős dobbantás talpon egyidejűleg a záró láb térdhajlításával. Általában férfi motívum. A talpleverést a láb függőleges irányú felhúzása előzi meg. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 160–180.

15. *Kicsapós*:³⁰ a láb erős kiforgatásával a talp erőteljes leverése II. pozícióba (térdhajlítással), majd visszazárása I. pozícióba (térdnyújtással). Csak férfi motívum. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 160–180.

Változatai: A két mozdulat (zárás és kicsapás) megcserélése; a kétlépéses csárdásban a harmadik mozdulat helyett kicsapós.

16. *Kopogós*:³¹ a sarok éles leütése a lábfő erős visszaszorításával. Mozgáselem, többszöri ismétléssel és különböző ritmusokkal önálló motívum. Több motívum díszítő eleme.

Változatai: Az ütés számának sokszorozásával, koppantással (a sarokleütésből folytatólag kilendített lábbal); váltakozó lépéssel helyben és haladva; csárdásban; járó- és futólépésben (ü. e. ♩).

²⁶ L. az előző oldalon.

²⁷ Népi elnevezés a palócoknál; ugyanez a motívum a matyóknál „kiskarító” és „nagykarító”.

²⁸ A Nyírségben népi elnevezés; a motívum és a tánc neveként egyaránt használják.

²⁹ A talpleverőt általában a férfi járja, a nő egyidejűleg guksol, bukik. A talpleverőt zárómotívumként használják.

³⁰ Csak férfi motívum, a nő egyidejűleg az ugróست vagy bukóست járja. Szimmetrikus, két oldalra járt motívum. Mindig kis (domború, ritkábban homorú) ívben táncolják.

³¹ Igen elterjedt motívum, főképpen Északkeleten. Technikailag jellemző rá az éles sarokütés, a saroknak földbeszűrő, földetrugó mozgása. Más népeknél is gyakori (más mozgásmóddal), így pl. az urali, spanyol, bulgár (trák, dobudzsai) táncokban.

17. *Dübögő*: a talp erőteljes leverése az egész vagy részleges testsúly ráhelyezésével, azonos vagy váltakozó lábütéssel. Ritmusa: 2/4 ♩|♩♩; tempója: ♩ = 144–160.

Változatai: Három dobogással; a talpütést megelőző sarokütéssel díszítve (sarokról talpra gördülő lépéseknél); helyben lépve; haladással; sűrűzve; döngölve. (Vö. Női körtáncok: 7. motívum.)

18. *Bokaverő, bokázó*:³² a sarkaknak (csizma, cipő belső kérgének) egyszerre vagy egymásután váltakozó összeütése. Az összeütéshez szükséges lendületet, erővételt a láb beforgatása készíti elő. Ritmusa: 2/4 ♩|♩♩; tempója: ♩ = 112–180.

Változatai: Ütes mindkét lábbal; váltakozó lábbal egyidejű és egymásutáni kiütéssel: különböző ritmusokkal; rugózóval; ugrásközben; csárdás, csapásoló és dobogó motívumokban.

19. *Keresztező*:³³ egy lépés és egy szökkenés vagy csosszantás kapcsolása (közben a szabadláb fonásszerű mozdulatokkal köti a lépéseket). Ritmusa: 2/4 ♩ | ♩ ♩; tempója: ♩ = 112–144.

Változatai: Hátra-előre lépésekkel; a láb ki- és beforgatásával; ugrás helyett rugózóval; fordulattal; dobogósan; csoszantósan; aprózva ♪; a szabadláb különböző mozdulataival (pl. felhúzásával, hátravágásával).

20. *Lábszárlengetés:* a lábszár ingaszerű mozgatása előre-hátra vagy fordítva. Ritmusa: 2/4 ♩; tempója: ♩ = 120–144.

Változatai: Lengetés helyett rugásszerű kivágással; a lengetett láb be- és kifogatásával; az álló láb különböző mozgása szerint helyben vagy haladva, ugrással, rugózóval, csípőfordulattal.

21. *Oldatlílengetős*: a lábszár ingaszerű kis mozgása jobbra és balra (a lábszárlengetéshez a térdet vízszintesig felemeljük). Ritmusa: 2/4 ♩ ♩; tempója: ♩ = 112–160.

Változatai: Lengetés helyett kivágósan; az álló lábon helyben rugózva vagy szökkenéssel haladva; csípőforgatással cifrázva; különböző ritmusokban ♪ vagy ♪♪; fellábon és váltakozó lábbal.

22. *Csosszantó*.³⁴ az álló láb zökkenésszerű csosszantása dobbantással vagy anélkül, egész vagy féltalpon, féllábon vagy mindkét lábon. Ritmusa: $2/4$ ♩ ♩; tempója: ♩ = 120.

Változatai: Egy lábon csosszantás egyidejűleg a szabadláb előre, oldalt vagy hátravágásával; mindkét láb csosszantása különböző irányokban: előre-hátra, oldalt; csosszantás két lábról fállbra vagy fordítva; lépéssel kapcsolva.

23. *Ugrós*:³⁵ az ugrás lendületével végzett könnyed, lebegésszerű lábujjra emelkedés és puha talpra-ereszkedés kisebb vagy nagyobb térdhajlításba, mindig párhuzamos lábtartással. Ritmusa: 2/4 ♩ ♩ ♩; tempója: ♩ = 120–160.

³² A népnél is használt elnevezés. Más népeknél ugyanez a motívum golubec (orosz), holupiec (lengyel) „galambocska”, a klasszikus táncban „battu”.

³³ Vö. ukrán és orosz „virjovocska” = fonás.

³⁴ Igen gyakori motívum a déldunántúli táncokban.

³⁵ Népi elnevezés Északkelet-Magyarországon.

Változatai: Mindkét lábon; féllábon; a szabadláb különböző kivágásaival; bokaverővel, csípőforgatással; kis előre-hátra kilendüléssel (elmozdulással).

24. *Egy-két-három-ugrás*:³⁶ igen kis ugrás mindkét vagy féllábon (általában féltalpra érkezve), az ugrás számától függően egy, két vagy háromugrás. Az ugrás mindhárom mozzanata: indulás, felugrás és érkezés kaphat hangsúlyt. Legjellegzetesebb ritmusai: $2/4 \text{ ♩ } \text{♩}$, vagy $\text{♩ } \text{♩}$; tempója: $\text{♩} = 112-160$.

Változatai: Egyugrás; kétugrás; háromugrás, ez utóbbi talpról indítva, féltalpra ugrós mozdulaterével is; az ugrás helyett rugózó; helyben; haladva; mártogatással, kukkóval; bukóval; csípőforgatással; dobbantással; lengetős motívumokkal összekapcsolva.

25. *Tükörcsárdás*:³⁷ két szökkenés mindkét lábon és féltalpon, és egy szökkenés féllábon és talpon, kis térdhajlítással a szabadláb különböző kivágásaival. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩ } \text{♩}$; tempója: $\text{♩} = 112-144$.

Változatai: ugrás helyett rugózóval; a harmadik mozdulattal kezd ($\text{♩ } \text{♩}$); helyben; haladva; szabadláb-forgatással; fordulattal; csípőfordítással; dobbantással; csapással díszítve.

26. *Cifra*:³⁸ ugrólépés, két nyitott lépés (oldalra, majd előre) és egy zárás helyben összekapcsolásával. Ritmusa: $2/4 \text{ ♩ } \text{♩}$; tempója: $\text{♩} = 120-180$.

Változatai: helyben; haladással; nyitott vagy keresztlépéssel indítva; a testsúly különböző súlyelosztásával az egyes mozdulatoknál; különböző lábmozdulatokkal díszítve a három lépés egyes mozgását (felhúzott, félkörben vezetett, hátravágott szabadlábbal); csípőforgatással; kopogással; dobogással (ugró vagy lépő-láb); a testsúlyt tartó láb féltalpon, sarkon, talpon egyaránt lehetséges; fordulatokkal módosítva; ugrás helyett rugózva. Más motívummal is kapcsolható, pl. csárdással, hátravágóssal.

*

Összefoglalva a csárdás lassú és friss tételeinek motivikáját, a következőket állapíthatjuk meg:

A lassú rész motivikája általában $4/4$ -es ütemű. Két nagy csoportja van: az egyszerű lépő-formák és a páros forgások. A mozgás mindig íves, mert a párok a motívumokat egymás körül járják. A lépés íve lehet homorú vagy domború, a lépés és a fordulat irányától függően. A férfi és a nő ellenkező vagy azonos lábbal kezdheti a csárdás-motívumot, „pörgölődés”-kor mindig azonos lábbal kezdik a forgólépést. A férfi vezeti a nőt, a nő lépései a csárdásban is meg a forgásban is nagyobbak, mint a férfié. A csárdásban mindig talpra lépnek, és a zárólépésnél a testsúly mind a két lábon oszlik meg. A forgás lépései sarokról-talpra gördülnek. A tánc megkezdéséhez

³⁶ Jellegzetes motívum Kalocsa vidékén és Dél-dunántúlon, Sárközben.

³⁷ A szakmában elterjedt elnevezés, a népnél nem ismert; jellegzetes háromugrás motívum. Tulajdonképpen három változata van, mind a három ugrás mindkét lábon (ezek a kukósak); váltakozó lábbal; csak a harmadik mozgás van fél lábon. Ezek a mars típusúak.

³⁸ Neve a szakmai közhasználatban lett általánossá. Vö. a klasszikus táncban a „pas de basque”-lépéssel. Igen sok népnél (ukrán, orosz, lengyel, szlovák, skót, spanyol) megtalálható. Legtöbbször a pásztortánc típusoknak főmotívuma.

sok helyen egyoldalradülő derékmozdulattal lendületet vesznek. (2. Női körtáncok 9.) A hangsúly az első lépésre esik, ez a legnagyobb és leglendületesebb lépés. Nagy lendülete és könnyedsége következtében ezt a mozgást is a férfi vezeti, és a forgás lendületében sokszor egészen felemeli a nőt. A lassú rész motivikáját vidékenként is egyöntetűség jellemzi.

A gyors rész általában 2/4-es ütemű. A motívumok mozdulatszáma 2-től 8-ig terjedhet. A friss tétel sok lehetőséget ad a motívumok variálására és kombinációk alakítására. A tipikus csárdás-motívumokon kívül különfajta ugrós-motívumokban való gazdagság szembetűnő. A motívumok a jó táncostól nemcsak technikát és biztos egyensúlyt, hanem szép és harmonikus tartásmódot is megkívánnak. A gazdag színezetű mozgás-kincs főleg a tájanként való eltérésekben mutat sok érdekes változatosságot, ugyanakkor táncosonként is.

*Férfitáncok*³⁹ (verbunk, legényes)

Magánosan, párosan és csoportosan járt, többségükben gazdag motivikájú rögtönzött táncok. Motívumanyaguk egy része közös a csárdáséval, másik nagyobb része csak férfitáncokban fordul elő. Általában virtuosak, néptánc-kincsünknek technikailag is a legnehezebb formái.

Motivika

1. *Hátravágós*:⁴⁰ a lábszár hátradobása, rugása, általában a vízszintes helyzetig (90°). — Az álló lábon egyidejűleg lehetséges: rugózás, térdhajlítás, lábbujjra-emelkedés, szökkenés és talpdobbantás; mindegyik fajta bővíülhet fordulással is. — A hátravágott lábszár gyakori lezáró mozdulatai az ujjhegyek, sarok és a talp leütése. — A hátravágott lábszár kapcsolódhat más irányú mozdulattal: előrevágással (az alaphelyzet érintésével vagy anélkül), oldaltvágással, rézsút irányokban való kivágással. Mindezek a formák lehetségesek lengetéssel is. — Gyakori forma a lezáró talpdobbantást megelőző (hátról-oldalt-előre) lábszárkörzés; az előre érkezés pillanatában folytatólag a láb felhúzása, azaz a talpleütés előkészítése.

2. *Oldaltvágás, kivágás*:⁴¹ A lábszár oldalra (45°-ra) dobása, rugása. Az álló lábon lehetséges: rugózás, térdhajlítás, lábbujjra-emelkedés, szökkenés, talpdobbantás; módosulhat fordulással is. — Az oldalt vágott lábszár leggyakoribb lezáró mozdulata a *bokaverő*. — Az oldaltvágáshoz kapcsolódhat *kivágás* különböző: előre, hátra és rézsút irányokban. — Mindegyik formában nemcsak a lábszár kivágása, hanem ívben való vezetése is lehet-

³⁹ Forrásmunkák: 1. 16. sz. jegyzet. A férfitánc elnevezésére vonatkozó adatok: verbunk, verbung, verbunkos, huszártánc, huszárverbung, sarkantyústánc, vitézitánc, tobor, toborzó, dombolós, tombolós, lassú csárdás, lassú magyar, csapásoló verbung, legényes, pontozó.

⁴⁰ Népi elnevezés, ilyenek még: befelé vágja, felvágja a lábát stb. Vö. Arbeau, *i. m.* adatai szerint azonos a lórugas mozgásával.

⁴¹ *Oldaltvágás*, népnél *kivágás*. Vö: Arbeau, *i. m.*-ben a „rue de vache” (tehénrugás) nevű motívumával.

séges. — Gyakori nemcsak a lábszár, hanem a teljes láb kivágása is (nyújtott térdel, az egész láb mozgásával).

3. *Lábszárkörzés:*⁴² a lábszár körbevezetése befelé vagy kifelé, előre-rézsút-vízszintesig felemelt combtartással. — Az álló lábon egyidejűleg lehetséges: térdhajlítás, szökkenés, kis szökkenéssel vagy csosszantással végzett talpdobbantás. — A lábszárkörzéshez kapcsolódó mozdulatok: összeugrás mindkét lábra, alaphelyzetbe; ráugrás a köröző lábra; a köröző láb talpleverése. — A lábszárkörzéssel egyidejű kísérő mozgás a lábfo kifelé és befelé körözése.

4. *Talpleverő:*⁴³ a talp erőteljes leütése a talajra. Az ütés mindig merőleges irányú, így az ütest megelőzően a lábat mindig fel kell húzni (bokáig vagy térdig). — Az ütés ereje szerint lehet: könnyed ütögetés, vagy egyszeri leütés, súlyos, kemény leverés és ledobbantás. — Az állóláb egyidejű mozgása: térdhajlítás; állás nyújtott térdel. A láb helyzete az ütés pillanatában: az állóláb mellett, előtt, rézsút, oldalt. — Az ütő-lábbal csak érintjük a földet, vagy a testsúlyt ráhelyezzük.

5. *Dübögő:*⁴⁴ erőteljes talpdobogás váltakozó lábbal. Lehetséges a dübögés sűrűzése (általában ♩ értékben), ilyenkor a testsúly nem egyenlő mértékben oszlik meg (egyik lábon több, a másikon kevesebb). Talpleütés helyett lehetséges sarokütés is az egyik lábon. — A dobogás száma szerint van: kettős dobogó $\text{♩} \text{♩}$ értékben; hármás dobogó $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ értékben. — Mindez módosulhat szökkenéssel és fordulással is.

6. *Talpdobbantó:* az állóláb erőteljes talpleverése.

Lehetséges csosszantással és kis szökkenéssel is. A szabadláb rendszert (előre és hátra oldalt) lábszárkivágással vagy félkörívben lendített lábbal kíséri a talpdobbanást.

7. *Dobbantó rálépés:*⁴⁵ a testsúlynak a kilépő lábra való ráejtésével végzett erőteljes talpdobbantás. — A szabadláb (a láb vagy a lábszár) egyidejű mozdulatai: előre, oldalt vagy hátra kivágás (♩).

8. *Sarkaló-hegyező:* a szabadláb ujjhegyre, sarokra (esetleg talpra és féltalpra) való helyezése bármelyik irányban, nyitva vagy keresztben. — Az állóláb egyidejű mozgása lehet: rugózás, térdhajlítás, lábujjra-emelkedés, szökkenés, rezgés. — A láb kirakása lehetséges: csak lábujjra; csak sarokra; váltakozva ujjhegyre és sarokra. — Módosulhat lábforgatással csak befelé; csak kifelé; váltakozva be- és kifelé. — Kapcsolódhat zárással: a láb egy irányban való kirakása és visszazárása; vagy a láb egymás után több irányban való kirakása és visszazárása.

⁴² Vö. a klasszikus balettben „rond de jambe en l'air”-rel, népi néven lábtekergetés. Főképpen a székely és kalotaszegi táncokban gyakori.

⁴³ Neve Karádról (Somogy).

⁴⁴ L. 15. sz. jegyzet. Az ütés módja mindig merőleges. L. Molnár, i. m.

⁴⁵ Vö. a műtáncban a „tombé”-val.

9. *Lábsodró:*⁴⁶ a szabadláb vagy állóláb csavarásszerű be- és kiforgatása (a jobb láb beforgatással, a bal láb kiforgatással, vagy ellenkezőleg). A haladás oldaltirányú. — Lehetséges mindkét lábon és féllábon nyújtott térddel, rugózóval, térdhajlítással, dobbantással és szökkenéssel.

10. *Térdkörzés:* a térd vízszintesig való felhúzásával egyidejűleg elől-ről oldalra, vagy oldalról előre kis ívben vivése. A hangsúly mindig a körözés befejezésére esik. — Az állólábon egyidejűleg lehetséges: rugózás; szökkenés.

11. *Testsúlyváltó-lépés:*⁴⁷ a szabadlábba hangsúlyos (akcentált) lelépés, ezzel a másik láb tehermentesítése és előkészítése új mozgás indítására.

12. *Bokaverő:* a bokák egymáshoz ütése. Az ütés beforgatott lábbal indul, és az ütés pillanatában a láb kifordul; ez a leggyakoribb forma. Az akcentus általában az ütésre, azaz a kifordításra esik, de lehetséges ellenkezőleg is. — Ritkábban fordul elő a bokaverő természetes lábhelyzetben, azaz kevésbé kiforgatott lábbal. — Lehetséges: csak az egyik lábnak a másikhoz ütése egyszer vagy többször; a bokák összeütése váltakozó lábbal; mindkét láb egyidejű ütése. — Az állóláb kísérő mozgása lehet: rugózás, emelkedés, dobbanás, haladás, szökkenés. Bokaverő lehetséges ugrással, egy vagy több ütéssel, lábkörzéssel, ütéssel a lábak ollószerű váltása közben. — A bokaverőt megelőzheti: lábszárkörzés, nyújtott lábkörzés, a lábszár beforgatása, kivágása.

13. *Csapásoló:*⁴⁸ ütés tenyérrel a csizmaszárra, lábszárra stb. A csapások száma 1—8-ig, sőt tovább is terjedhet. Egy ütés magában ritkán fordul elő, szerepe ilyenkor egy-egy motívum lezárása vagy díszítése. Az ütéshez a tenyér vagy nyújtott vagy „marokra tartott” (homorú). Az ütéshez vett lendület különböző irányból: oldalról (belülről, kívülről), előlről, felülről indulhat. — A láb helyzete csapásolás közben: előre emelt láb hajlított és nyújtott tartásban; oldalt, rézsút-hátra, és hátra vágott lábszár. — Az ütés helye: a csizma-szára, boka körül, térd alatt, térd felett a combra; comb-középre; rézsút-hátul a sódarra (fenékre). — A csapás igen sokszor tapssal és földütéssel kapcsolódik. — Ütésfajták: a láb ütése azonos kézzel, ellentétes kézzel; egy taps és egy csapás váltakozása; egy taps és két csapás; egy taps és váltakozva 1—1 csapás; egy csapással indított csapás-sorozat (4—5—8 csapás összekapcsolása) különböző lezárásokkal. — Az álló lábon lehetséges: rugózás, szökkenés, dobbantás.

14. *Forgás:*⁴⁹ a test frontjának elfordítása jobbra vagy balra, jobb, bal vagy mindkét lábon. — Féllábon forgás: talpon, féltalpon, sarkon. A szabadláb helyzetei: bokáig vagy térdmagasságig felhúzott láb, előre

⁴⁶ Kígyózó, duplakígyózó elnevezések a népnél is ismertek, a műmagyartáncban mérges, félmérges.

⁴⁷ Vö. a műtáncban: „coupé”-t.

⁴⁸ A népnél (pl. Nyírség) ismert (kiveri a csapást), megvan ez a motívumtípus pl. a bajor és osztrák Schuhplattler táncban, valamint az orosz néptáncban is.

⁴⁹ Vö. klasszikus táncban tour.

felhúzott térd, hátra vagy oldalt vágott lábszár. — Két lábon való fordulás közben a testsúly általában marad mind a két lábon, de közben lehetséges testsúlyváltás egyik lábról a másikra egy fordulaton belül.

15. *Ugrás*.⁵⁰ három mozzanatból áll. Ezek: egy előkészítő térdhajlítás, felugrás és visszaérkezés. — Az ugrásfajták különböznek aszerint, hogy az ugrás három mozdulata térbelileg hogyan viszonylik egymáshoz; ezen belül külön csoportot alkotnak a helyben, a tovahaladó, valamint a forgással módosított ugrások. — Minden ugrás lehet kicsi és nagy, de külön csoportot alkotnak az ún. „nagy ugrások”. — A leggyakrabban előforduló ugrásmódok: ugrás mindkét lábbal, nyitott vagy zárt helyzetben, valamint mindkettő váltakozásával és fordulattal is módosítva. Ugrás féllábbal, és a szabadláb különböző mozdulataival kísérve (kivágás, lengetés, körzés). — Egyik lábról a másikra ugrás, csípőcsavarral is módosítva; egyik lábról mindkét lábra ugrás; mindkét lábról egyik lábra ugrás (különböző ritmusokban); ugrások különböző fokú fordulatokkal. — Az ugrásnak mind a három mozdulata lehet hangsúlyos mind dinamikailag, mind ritmikailag.

A külön csoportot alkotó nagy ugrások virtuosos technikát, jó ugrókészséget kívánnak. Fontos tényező a felugrás magassága, mert ugrás közben (a levegőben) a láb figurázása a nagy ugrásokat virtuosossá fokozza. Ezek közül a legismertebbek: az ollószerű lábváltás elől vagy hátradobott lábbal, felugrás terpeszülésben, felhúzott lábbal guggoló helyzetben, mindkét lábszár hátravágása révén térdelésszerű helyzetben; mindezek különböző csapással cifrázva.

*

Férfitáncaink motívumainak lényegét a következőkben foglalhatjuk össze: Plasztikailag a legegyszerűbb lépéstől a legvirtuosabb ugrásig igen sok mozgástípust mutatnak fel. Jellemző vonásaik, ritmikailag: bonyolultabb képletek, szinkopák, gyorsabb tempók; dinamikailag: erő, rugalmasság és könnyedség. — A motívumok alapformái egyszerűek, de a tánc szerkezetében a bonyolultabb formák nagyobbbrészt motívum-kombinációk. Ezek technikai kivitelezésükben a táncostól nagyobb fokú ügyességet és tánckésztséget kívánnak meg. — A motívumok előadása megköveteli a táncostól a délceg, nemes, méltóságteljes magatartást, ezen belül lehetséges a táncoskedv sokféle hangulati megnyilatkozása, pl. tréfás jókedv, játékoság, virtuosos vetélkedés, duhaj tombolás.

*Mars (menet-) táncok*⁵¹

Vonuló, menetelő tánc; szerkezete mint legtöbb táncunké, rögtönzött. A táncosok elindulnak és a menetben táncos lépésekkel haladnak előre; ha torlódnak, meg-megállnak, főképpen tágasabb helyeken, ahol lehetőség van a táncra. A tánc haladó-menetelő szerepe erősen befolyásolja a moti-

⁵⁰ Vö. klasszikus rendszerrel, valamint A. Knust, *i. m.* ugráslehetőségek.

⁵¹ Forrásmunkák: Molnár, *i. m.*; Kiss Lajos, MNT III/B; Lugossy Emma, *i. m.* A mars tánc elnevezései a népnél: menet- tánc, gazdasszonytánc, tus, dus, verbunk.

vumok formai alakulását is. Járják csak férfiak, de járják nők is (lakodalomban ágyvitelkor, menyasszonykíséréskor). Újabban együtt is táncolják. A menettáncok egy csoportja a verbungban is megtalálható; ennek egy-egy tétele a bevonulás, illetve az elvonulás.

A férfiak általában rendezetlen sorokban, összefogódzás nélkül, a nők egy sorban négyen-öten összekapaszkodva menetirányban haladnak előre, olykor hátrafordulva és hátrafelé lépkedve menetelnek tovább, sokszor kis körben összekapaszkodva forognak, de egyúttal mindig előre is haladnak. Az összefogódzás módja: vállig emelt kézfogás, oldalt vagy előre magasba emelt karral kézfogás.

Motivikájuk egy nagy csoportja elsődlegesen más táncokban él, és de bizonyos formai alakulással kerül (pl. ugrós férfi és csárdás motívum).

Motivika

1. *Váltólépés*.⁵² három azonos irányú lépés, az első és a harmadik ugyanazzal a lábbal, a második ellentétes lábbal végzett zárólépés; a zárólépés teszi lehetővé a lépésváltást. Ritmusa: $2/4$ $\square \square \square$; tempója: $\text{♩} = 112-160$.

Változatai: Előre, hátra és rézsút irányokban; rugózva, rezgetve, dobogva; féltalpon, talpon, a szabadláb különféle (lendített, kivágott) mozdulataival kísérve; ugrósan; fordulattal módosítva; különböző ritmusokban.

Leggyakrabban előforduló motívumok még: a csárdás különböző fajtái haladva (l. Vegyes párostáncok 1., 2., 3., 11., 14., 15. motívum); a lengtősek-kivágósak (l. Vegyes párostáncok 19., 20. motívum); a bokázók (l. Vegyes párostáncok 17., Férfitáncok 12. motívum) keresztező (l. Vegyes párostáncok 18. motívum); ugrós lépések (l. Vegyes párostáncok 22., 23., 24., 25. motívum).

*Eszközzel járt táncok*⁵³

Általában férfiak járják, mert e táncok alapja a férfias virtuositás és az eszközzel való ügyes bánásmódnak a bemutatása. Ilyen táncaink: a pásztortáncok, seprű-, sapka-, gyertyás- és széktánc. Bizonyos alkalmakkor (pl. lakodalom) nők is táncolják pl. a sapkatáncot (esetleg zsebkendővel) és az üveges táncot (földre helyezett üveg fölött átugrás és táncolás a fejen tartott üveggel).

Motívumaikat két nagy csoportra oszthatjuk:

- a) az eszköznek aktív szerepe van a mozgásban,
- b) az eszköz csak helyjelölő, mozgás- vagy helymeghatározó szereppel bír, s így a mozgással csak vonatkozásban van.

Botoló és seprűtáncok: botforgatás: nyolcas forgatós (egy és két kézzel); a kis- és mutatóujj között való forgatás; 3–5 ujj között forgatás; botdobás (feldobás, elkapás, megpördítés, másiknak dobás; seprűvel is); bot-

⁵² *Váltó-lépés*. Vö. műtáncban „chassé”. Igen gyakori lépés a legtöbb menetelő, vonuló táncunkban, valamint szertartásos, gyertyás táncainkban.

⁵³ Forrásmunkák: Molnár, i. m.; Kiss Lajos, MNT III/B; Lajtha—Gönyey, i. m. MN IV; Lugossy Emma, i. m.

dugás; játék a bottal (vízszintes, függőleges helyzetben); bot átugrása (seprűvel is); két bottal forgatás; beleszúrás; rátámaszkodás; ketten egy bottal; ketten két bottal; vágó-ütő mozdulatok (a pár felé).

Sapkatánc: nyolcaskörzés; sapkadobás; sapkadugás; sapkarázás.

Üvegtánc: táncolás a földre helyezett (1, 3, 4 vagy több) üveg között sorban vagy körben; átugrás az üveg fölött; táncolás a fejre helyezett üveggel. Ugyanezek lehetségesek pohárral is (asztal tetején táncoláskor).

Gyertyástánc: táncolás 3—4 égő gyertya között vagy ugrás és lábörzés a gyertya fölött; táncolás kézben tartott égő gyertyával.

Kanásztánc: földrehelyezett egy vagy keresztbehelyezett két bot fölött, között és a botok körül való táncolás.

Cséphadarótánc: munkamozgás utánzása, a forgatott hadaró átugrálása.

Párna- és kendőtánc: magasbatartott párnákkal marsolnak; párnával, kendővel, csalogatós táncokban párválasztás; játékos táncokban váll ütés; földrehelyezett párnán vagy kendőn térdepelve csókkal fejezik be a táncot.

Gyalogszéktánc: a fejőszékre ülnek, lovagló ülésben helyben vagy haladva gyors tempóban földreütögetik a széket.

Székes: párválasztó táncokban székkal együtt (ülő helyzetben) megfordulnak, a magasba emelt székkal táncolnak.

Az eszközös táncokban az eszközzel végzett mozgás a lényeges, ugyanakkor a láb lépése csak kísérő szerepet kap.

A láb lépései részben rugózó ritmus-kíséretnek, lépő csárdások, a pásztortánc típusokban a cifra-lépés összes változataival megtalálható, feltehetően idegen eredetű táncokban a váltólépés és változatai adják az alaptípust.

ÁLTALÁNOS JELLEMZÉS

Összefoglalva az eddig műfajonként részleteiben tárgyaltak eredményét, a magyar néptáncmotivika elemeiről és a magyar mozgásmód ismerető jegyeiről a következőket állapíthatjuk meg: A magyar néptáncokban az egyenes, délceg, feszes tartás az általános nemcsak a tánc megkezdésekor, hanem tánc közben is. A felső testtel együtt mozdulatlan marad a váll is. — Jellegzetes a féltalpon való állóhelyzet és ennek következtében a testsúlynak egy kevésbé előre való döntése; ez a térd és a boka könnyen mozgathatóságát is lehetővé teszi. — Jellemző továbbá a párhuzamos lábtartás, a teljes talpra-lépés, valamint a lépést követő lábzáráskor a testsúlynak mind a két lábon való eloszlása (statikus helyzet).

A test tartásmódja és mozdulatai a természetes módhoz igen közel állnak: a láb igen kevésbé kifordított. Természetes kísérő mozgás a karok lendülete. A láb és részei (a lábszár és lábfő) igen tevékeny részt vesznek

a mozgásban. — Jellemző, főleg a férfi-táncokban, a lábak és a csípő csavarása, nőknél a fariszlálás. — Az egész test mozgásában általában a vertikális (föl-le és le-föl irányú) kilengés dominál. — A talpleverő, döngölő, dübörgő, sarokkopogó, sarokütő, bokaverő mozdulatoknál a lábmozgásnak függőleges irányú leütései: tipikusan magyar mozgásmód.

Általában a kis lépés és szűk mozgás a jellemző, csak a páros táncokban a nő lépései tágabbak, azaz nagyobbak, ami érthető, mert a nő a férfi körül táncol.

A néptáncainkra jellemző mozgásmódok és motívumok nem függetlenül alakulnak a nép életmódjától. Így pl. a mozdulat vertikális kilengése, továbbá olyan motívumok, mint a bokaverő feltehetően a lovas életmódot tükrözik. Érdemes lenne tanulmányozni a munkamozdulatoknak a táncos mozgásra tett hatásait, valamint egybevetni az eredeti munkamozdulatokat a megfelelő táncos motívumokkal. Egy ma is ismert lánytáncban, a fonóverbungban a nyújtott lábemelgetések ülőhelyzetben igen hasonlóak a tiloló ütő mozgásához; a paprikatörő ütőjének lábfővel való hajtásával kapcsolatos mozgásmód igen emlékeztet Sárköz sarkaló motívumainak mozgásaira; a sapkatáncok és a „vetőllő” (átdobó, átforgató) táncmotívumainak a takácsvetőllő munkamozgásaival való összehasonlítása sem lenne érdektelen. (Vö. Gönyey utalásait.) A kenderdörzsölő mozgását és bizonyos lábfőforgató táncos mozdulatokat is egybe lehetne vetni; sőt az ujjpattintás, valamint a gyermekjátékok ujjheggyel végzett úgynevezett „bögyöző” mozdulatai és az orsó pörgetése, a fonál sodrása közötti hasonlóságokat is meg kellene vizsgálni.

Az általánosan jellemző vonások mellett bőven vannak eltérések tájanként, sőt egyénenként is. A tájankénti eltérések (főképpen a gyors részek motivikájában és a rögtönzött férfitáncokban) szembetűnőek. Néhány példát említünk nagy vonásokban: A palócok lágyabb, folyamatosabb mozgásokkal, lefelé irányuló akcentusokkal táncolnak, ellentétben pl. Északkelet-Magyarország táncolási módjával, amely lebegően könnyed hangsúlyaiban felfelé törekvő, ugyanakkor igen dinamikus; Dél-Dunántúl (Tolna, Baranya), valamint Kalocsa környékén zökkenős, ugrós, pattogó mozgásmód a jellemző, míg pl. a székelyeknél a sodorintós, ugrós, forgató, döngölő mozgások kerülnek előtérbe; az alföldi ember mozgását kimérttség, nyugodtság, súlyosság, erőteljesség jellemzi.

A magyar nép egyéniségéből adódik, hogy inkább magánosan szeret táncolni, még akkor is, ha csoportban táncol. Ugyanazt járja mindenki, de egyénenként alakítva. Az egyéni eltérések elsősorban tehát az előadásmódban jelentkeznek: a láb erőteljesebb kivágása a táncos temperamentumától függően, a mozdulat megcifrázása a táncos fantáziája szerint; a ritmus pontozása a táncos érzéke, vérmérséklete alapján. Így alakul, fejlődik, gazdagodik néptáncaink mozdulatkincese sok jó táncos tehetség színes mozgásfantáziájából született alakítással és alkotással.

*

A mozgás folyamában több mozdulat egymásutánja szerkezetet alakít, ha a mozdulatok bizonyos törvényszerűségek alapján és szerves rendben kapcsolódnak egymással. Az így keletkezett legkisebb formai egység: a

motívum, amely csekély mozdulatszám ellenére is bizonyos megkülönböztethető típusokat alkot. Ezek közt is megállapíthatók alapformák és azok változatai, kombinációi. A motívum szerkezeti típusát a térbeli tulajdonságok adják, vagyis hogy a megkülönböztethető mozdulatok folyamatosan irányok szerint hogyan viszonyulnak egymáshoz. A sokféle változat között alapformának az minősül, amelyben a legjellegzetesebben, legtisztábban megtalálhatók az illető motívumtípus szerkezeti tényezői. Ilyen szempont szerint tekinthető a sokféle csárdásmotívum közt az oldal-lépéses csárdás alapformának. A motívumváltozatok létrejöhetnek: térbeli tényezők behatásával, ha a mozdulatok száma gyarapszik, egyes mozdulatok elmaradnak vagy átalakulnak; a ritmus megváltoztatása révén; variánsalkotók még a metrikai tényezők (szűkítés, tágítás), valamint a dinamikai tényezők (az erőadagolás mértéke, feszítés és lazítás). Általában a változatok a motívumot gazdagabbá, virtuosossá, sokszínűvé teszik.

A magyar népi táncok motivikájának szerkezeti sajátosságok szerint való vizsgálata alapján az alábbi következtetéseket vonhatjuk le:

A motívumok szerkezetét alkotó mozdulatok száma különböző lehet; így pl. egyes záró, kezdő vagy összekötő motívumhoz elegendő *egy* mozdulat, mint a bukós, dobbantó, hátravágós, csapás; *két* mozdulatot tartalmaznak: a járás, futás, rida, lépő, belépő, egy lépéses csárdás; *három* mozdulat jellemzi a cifrát, váltólépést, hármasdobogót, háromugrósat; *négy* mozdulat van a kétlépéses csárdásban, *öt* mozdulat a verdegős csárdásban, valamint az ötös csapásolóknál; *hat* mozdulattal áll a féllépéses csárdás; *hétből* tevődik össze a legényes tánc hetes csapásolója, *nyolc* mozdulat és esetleg ennél több alkotja a virtuosabb legényes táncok motívumkombinációit. — *Irányok* szerint tekintve motívumainkat (két azonos irányú lépés, futás, egy oldalirány és zárás adja a csárdást, két oldalirány egy-egy zárással a kétlépéses csárdást; két előre irány között egy zárás a váltólépést, egy oldal, egy elől irány és zárás a cifrát), a lépésformák szerkezete aszerint alakul, hogy a különböző irányú vagy helyben lépések hogyan kombinálódnak, hogyan kapcsolódnak egymással. — Jellemzi lépő motívumainkat a szimmetria; ez azt jelenti, hogy amit egyik oldalra járnak, azt a másik oldalra is megismétlik (pl. tipikus e tekintetben a csárdás). A szimmetrián belül az egyik irányba haladást a lépések metrikájával (egyik oldalra nagyobb, vissza kisebb) oldják meg, anélkül, hogy a kétoldalra való táncolási módot megbontanák. — A forgó-motívumok szerkezetét nézve a lépésekkel végzett forgások (magánforgó, párosforgók, átforgatós) mellett a féllábon és mindkét lábon végrehajtott fordulatok az általánosak. Szintén jellemző legtöbb forgásra az oda- és vissza járt forma. — Az ugró motívumok szerkezetük szerinti csoportjait 1. a Férfitáncok 15. motívumnál. Ezekre jellemző, hogy motívumkombinációkban fejlődnek magasabb szerkezetűvé; rendszerint 2–4, sőt több motívum is alkothat egy kombinációt. Még egy jellegzetes szerkezeti forma található motívumainkban, amelyben azonos vagy különféle mozdulatokból sorozatszerűen kapcsolódnak az egyes mozdulatok; ilyen a csapásoló, valamint sarkantyúpengetős bokaverők nagy része.

Motívumainkat ritmikai szempontból nézve, a következőket szűrhetjük le: Mint általában minden táncos mozgásnak, így motívumainknak is

megvan a jellegzetes tempója. Ez sohasem egyetlen tempó, hanem motívum-típusonként egy megadott tempónak alsó és felső határa. Ti. minden motívumra jellemző, hogy mozgáskaraktere megkíván valamilyen tempót, amely bizonyos fokig lassítható és gyorsítható, de egy határon túl széteshet a lassú tempó miatt, vagy kapkodóvá válhat a túl gyors tempó miatt. A tempó igen sok körülménytől függ, ezért is lehetséges egy motívumon, illetve egy táncon belül többféle tempó. A tempó függhet a táncos hangulatától, életkorától, a zenésztől, a szokástól. Meg kell említenünk azt is, hogy pl. a régi és az új táncolási mód elsősorban tempóban különbözik. Lényegesen függ a tempó attól is, hogy milyen táncokat járnak egymásután; így lesz pl. egy bizonyos tempó az előzőhöz viszonyítottan gyors. A leglassúbb tempót női kőrtáncaink között találhatjuk meg ($\downarrow = 50, 60$), a leggyorsabbat a friss csárdásban ($\downarrow = 160, 200$ felül is). Legáltalánosabb tempók: $\downarrow = 112, 120$, természetesen ezen értékek alatt és fölött is vannak gyakran alkalmazott tempók. A tempó fokozása gyermek-táncainkban, női kőrtáncainkban és a friss csárdás forgásaiban szokásos; ritardandó van irányváltáskor a női kőrtáncokban. Különben a tempót egyenletesség jellemzi.

A motívumaink ritmusát tekintve jellegzetesebbek pl. a ♩;

A motívikánk dinamikáját vizsgálva, általánosan mondható a hangsúlyos, lendületes indítás, amely lendület kissé alábbhagy; ezt támasztja alá a motívumnak a zenei hangsúllyal való egybevágása, a nagyobb kezdő lépés is. Ezen belül lehetséges sokféle mozgásszín, pl. amíg a láb (térd és boka) féltalpon könnyedén és egyenletesen rugózva érzékelteti a ritmikus löktetést, addig a kézfővel erőteljes csapásokat üthet a táncos, és ehhez a felsőtestét keményen, feszesen tartja. A női és férfi mozgásokban ezen a téren van a legnagyobb eltérés; a nők motívumait kötött, lágy mozdulatok, a férfiakét kemény, feszes, éles mozdulatok jellemzik.

valamint a galopp. Ez utóbbiak is tükrözik (csak kisebb mértékben) az illető nép egyéni karakterét.

A magyar motívumkincs gazdag színezetével és sajátos formáival illeszkedik be a népek táncaiba, ugyanakkor alkotó tényezőként vesz részt új táncművészetünk kialakulásában.

Budapest, 1960. március

LES ÉLÉMENTS CINÉTIQUES ET LES MOTIFS DES DANSES POPULAIRES HONGROISES

E. Lugossy

Les lois de l'art de la danse se manifestent aussi dans les danses populaires, ce qui explique les ressemblances et les concordances entre elles. Par contre, la façon de danser spécifique à chaque peuple est différente, donc les caractéristiques du style des danses de chaque peuple le sont également. Ces caractéristiques du style peuvent être constatées en examinant, à l'aide de la méthode analytique, autant la forme que le contenu, l'ensemble et les détails des danses. C'est par la confrontation des résultats ainsi obtenus que nous pouvons déduire les traits spécifiques

Dans son étude, Mme E. Lugossy définit d'abord quelques principes fondamentaux, explique la méthode de l'analyse, puis traite des positions typiques de nos danses populaires; elle analyse leurs motifs en les classant selon le genre de danse, présente ces motifs sur des kinetogrammes et résume leurs particularités structurales; enfin elle tire les déductions se rapportant au style hongrois et fait suivre les kinetogrammes de données se rapportant à la fonction, à la dénomination et à l'expansion des motifs, ainsi que d'autres faits caractéristiques.

Selon la méthode analytique, le processus du mouvement doit être soumis à trois sortes d'examen distincts et basés sur l'espace, le temps et la force d'action c'est-à-dire à un examen plastique, rythmique et dynamique. Tous ces examens sont nécessaires à l'établissement de la formation structurale des formes du mouvement, ainsi que de ses particularités techniques.

En examinant, selon leurs particularités structurales, les motifs de nos danses hongroises, nous pouvons tirer les conclusions qui suivent:

L'interprétation de ces danses se fait en général le corps en position droite; mais existent aussi, bien que plus rarement, la station accroupie (danse des porchers, danses et jeux enfantins, danse de la pie à la veillée des fileuses), l'agenouillement (danse aux bouteilles, danse des porchers), la station à quatre pattes, couchée et assise (jeux enfantins et danses féminines, danse du renard, etc).

On constate toujours le type structural du motif sur la base de l'examen plastique, c'est-à-dire selon le nombre des phases du mouvement dans le motif en question et la forme que prennent ses lignes directrices.

Parmi les nombreuses variantes, la forme fondamentale est définie par la présence la plus complète, la plus typique et la plus claire des composants établis lors de la définition du type du motif. Par exemple, dans la tchardache c'est toujours le pas latéral qui est le typique, bien qu'il existe des formes obliques et d'avant en arrière, mais celles-ci ne sont que des variantes du motif fondamental.

Les variantes des motifs proviennent en partie de la multiplication ou de l'abandon, de la modification du nombre des phases, ainsi que des mesures augmentées ou

réduites des pas (métrique de l'espace), du rapport de la jambe immobile et de la jambe libre au sein de chaque phase, des réductions rythmiques et des nuances dynamiques, des fioritures et compléments plastiques.

A chaque motif on doit établir la limite inférieure et supérieure de la cadence, limites entre lesquelles l'unité du motif est conservée et la forme reste intacte.

La cadence dépend du danseur, des musiciens, de l'époque, des coutumes, de l'ambiance du bal, etc. Là, plusieurs rythmes sont possibles au sein du même motif. L'accélération est fréquente; lors du final ou du changement de direction, le *ritartando* également; la cadence peut être uniformément lente, présenter une transition entre le mouvement retardé et accéléré; enfin deux rythmes différents peuvent se suivre sans transition avec des divergences violentes.

Les traits généraux dynamiques sont: l'élan naturel; le geste tendu, raide ou lancé et le battement; les mouvements raides et percutants; les vives claquettes, les battements du pied et les coups vigoureux; les battements des mains et les vibrants et élastiques tressauts.

L'interprétation: le mouvement compassé, grave, digne et lent; les fioritures virtuoses et accélérées et, en général, la très forte tension intérieure.

Dans notre trésor de motifs, le pas de la *tchardache* représente un motif typiquement hongrois et n'existant que dans notre pays; des motifs universellement utilisés sont, par exemple, la marche et la course.

Il existe des motifs dansés à la manière hongroise, mais repérables chez d'autres peuples aussi; ceux-ci représentent, sur le plan européen, la majeure partie du trésor de nos motifs.

Parmi nos motifs nous pouvons trouver aussi bien ceux à la structure simple ou plus compliquée que ceux de forme tout à fait complexe. Le riche trésor de gestes de nos danses populaires s'intègre à l'art kinétique des autres peuples par leurs formes variées au point de vue plastique, rythmique et dynamique et par leurs nuances spécifiques.

En ce qui concerne les marques distinctives particulières du mouvement à la hongroise, nous pouvons établir ce qui suit:

Le maintien droit, élégant, raide est une loi générale des danses populaires hongroises non seulement à leur début, mais aussi tout au long de la danse. Le haut du corps et les épaules restent immobiles.

Facilitant — surtout dans les mouvements élastiques et vibrants — la mobilité du genou et de la cheville, la station verticale sur la moitié de la plante des pieds et la légère inclinaison du corps en avant sont caractéristiques. De même la position parallèle, le pas sur toute la plante, ainsi que la répartition du poids du corps sur les deux pieds joints après un pas (position statique). Les pas, au cours desquels la plante des pieds frappe, piétine vigoureusement le sol, les claquements de talons et les coups de talon sur le sol, sont des éléments typiquement hongrois. La torsion des jambes et des hanches est caractéristique à la danse des hommes, le tortillement de la croupe à celle des femmes.

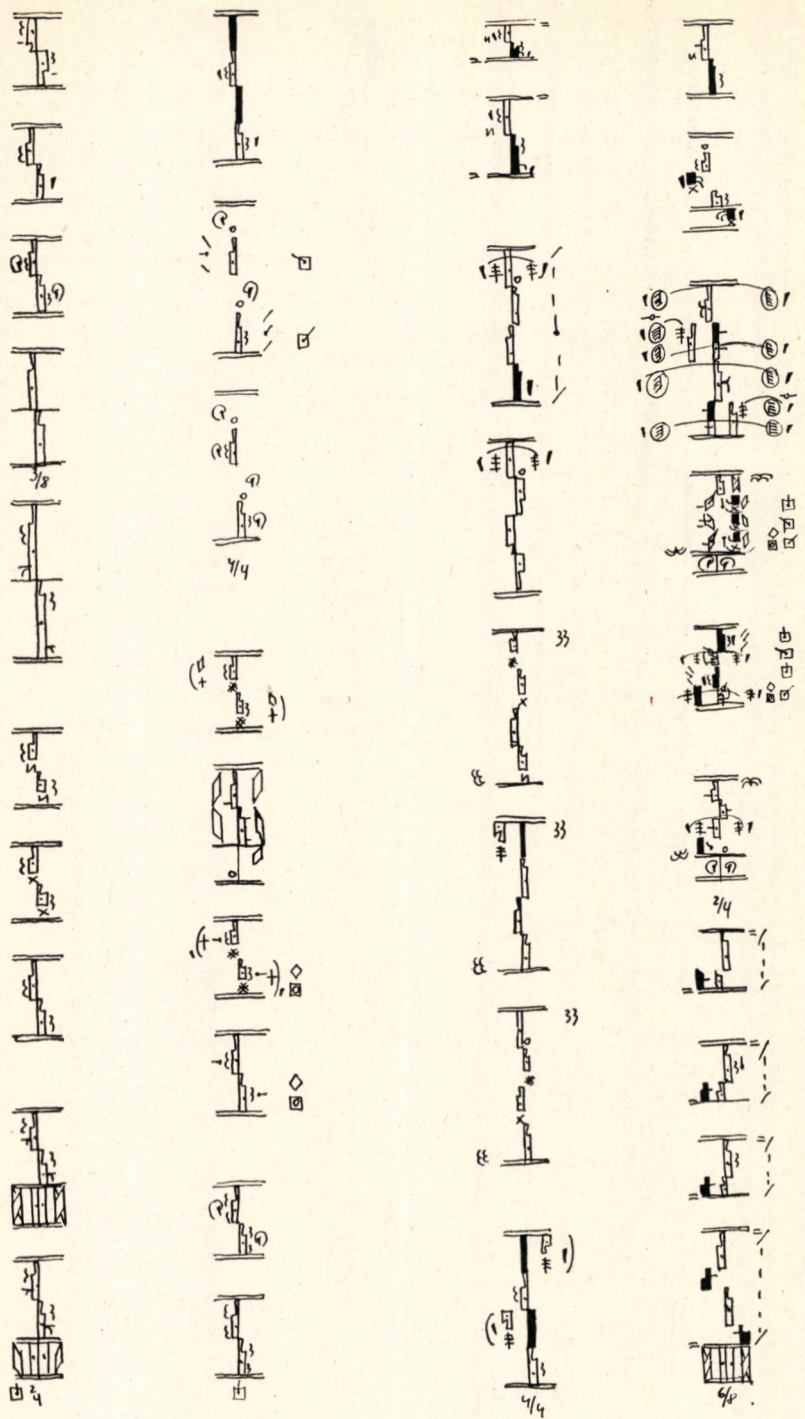
Les différences individuelles des motifs se manifestent surtout dans la manière de leur interprétation et changent souvent selon le tempérament et la personnalité du danseur.

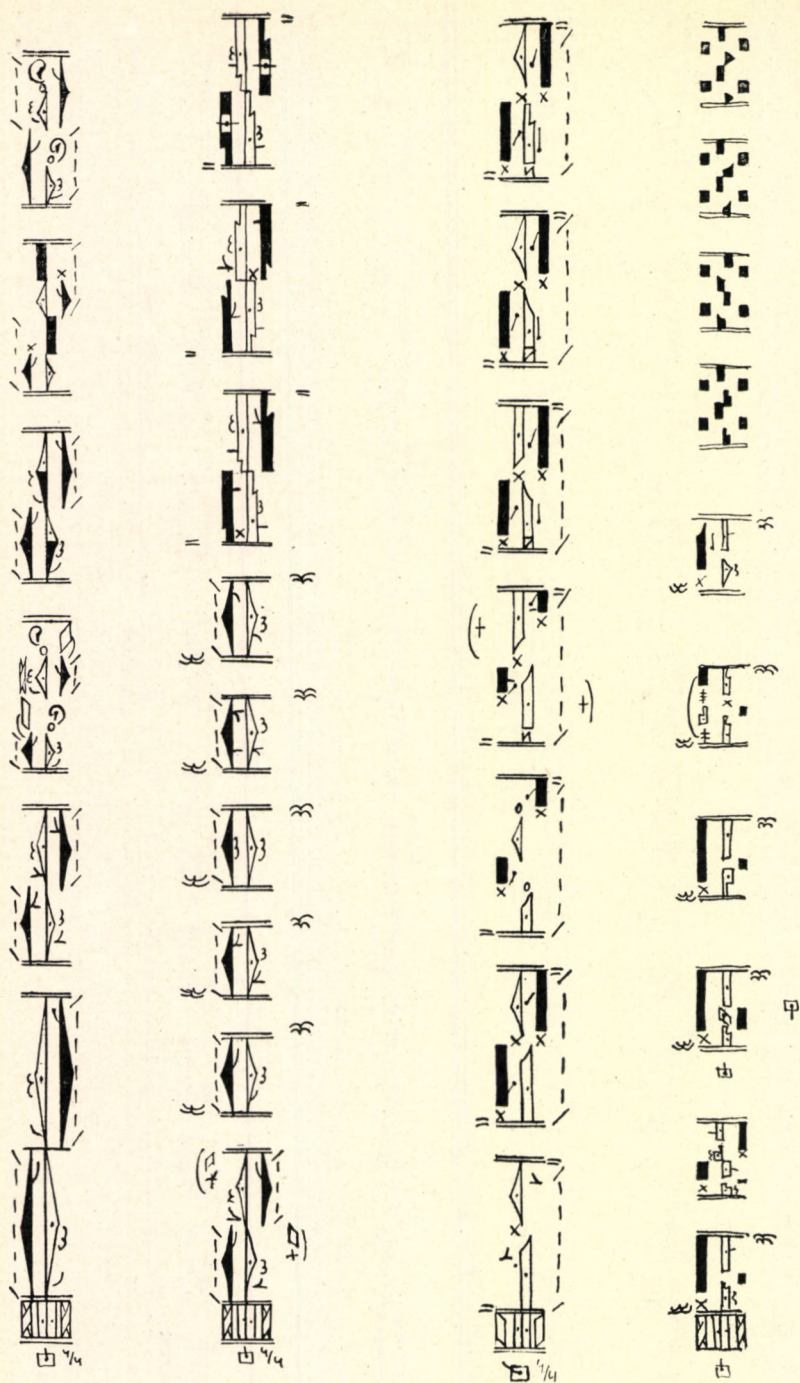
Les différences régionales sautent également aux yeux. Par exemple les *paloczés* du Nord de la Hongrie dansent avec des mouvements plus doux, plus continus et avec des accents dirigés vers le bas, à l'encontre de la manière de danser dans la Hongrie du Nord-Est, où les sauts sont planants avec des accents montants. Dans le sud de la Transdanubie (départements de Tolna et de Baranya), aux environs de la ville de Kalocsa, ce sont les mouvements saccadés, capricants, endiablés qui sont caractéristiques, tandis que chez les Sicules c'est la façon virtuose, tortillante, tourbillonnante, pilonnante de se mouvoir qui se manifeste au premier plan. Le mouvement des habitants de la Grande Plaine Hongroise est caractérisé par le calme, la dignité et la retenue.

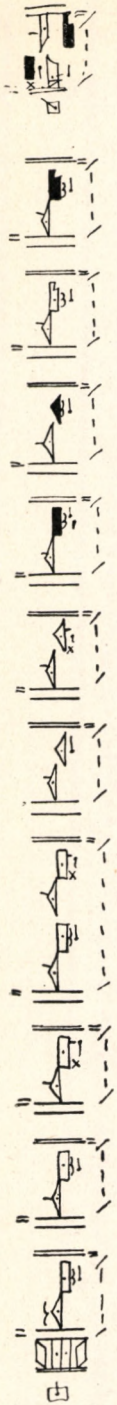
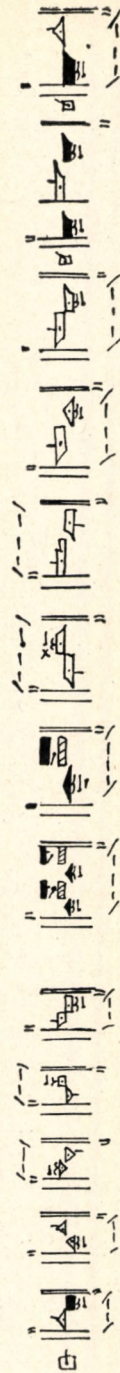
Il découle de la personnalité du Hongrois, qu'il aime danser en solo, même s'il danse au sein d'un groupe. La même danse est interprétée par chacun selon son tempérament. Ainsi le trésor cinétique de nos danses populaires s'enrichit sans cesse grâce à la fantaisie fertile des danseurs de talent.

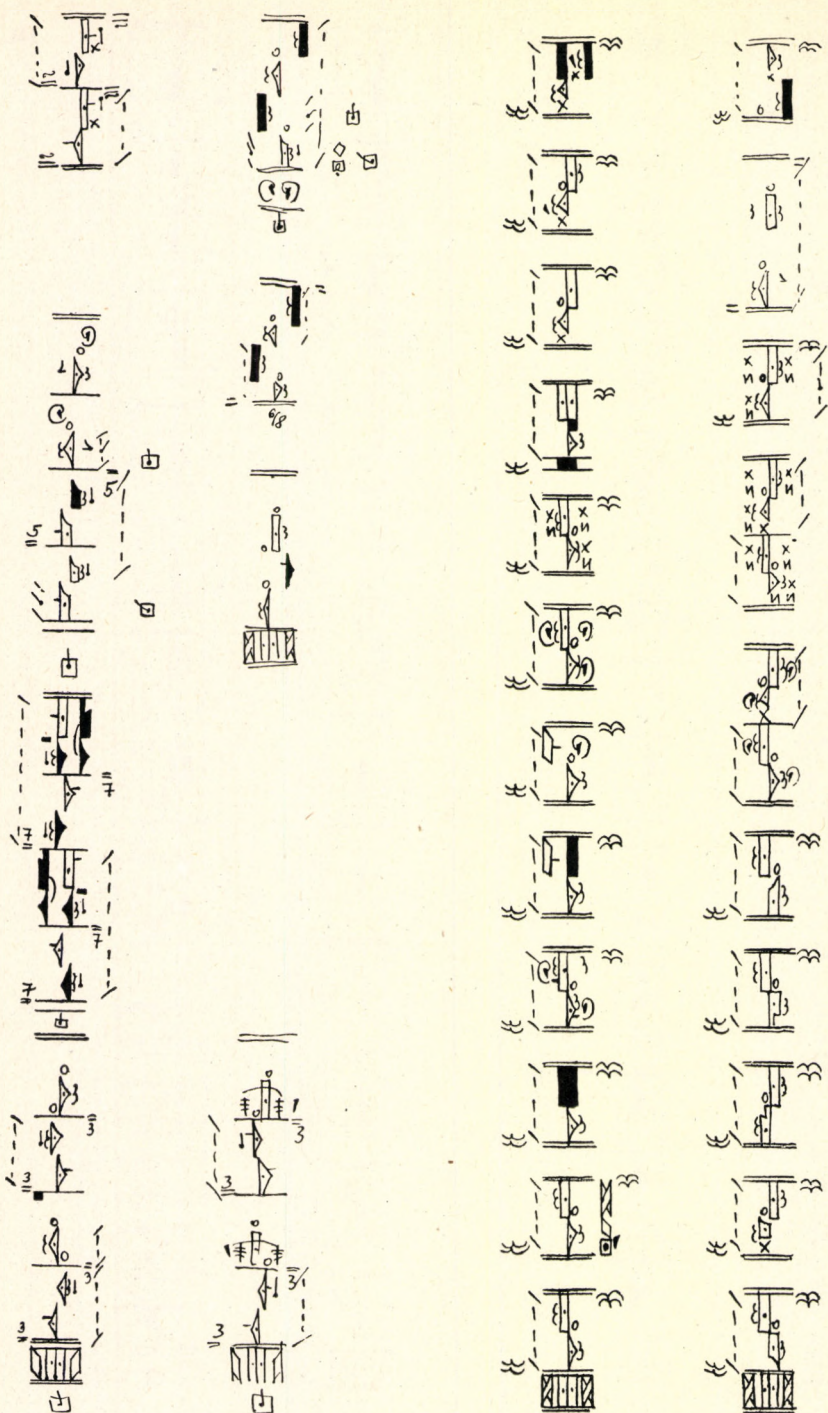
KINETOGRAMOK

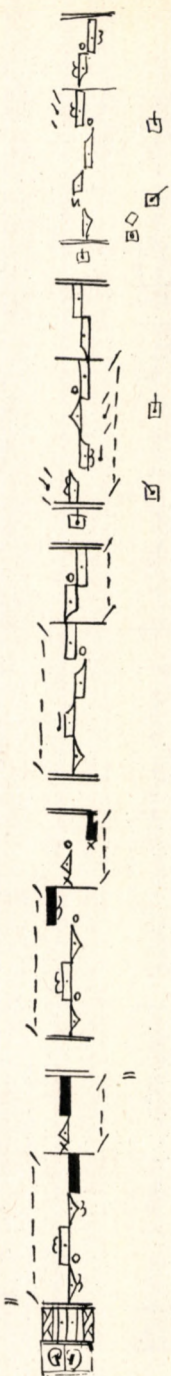
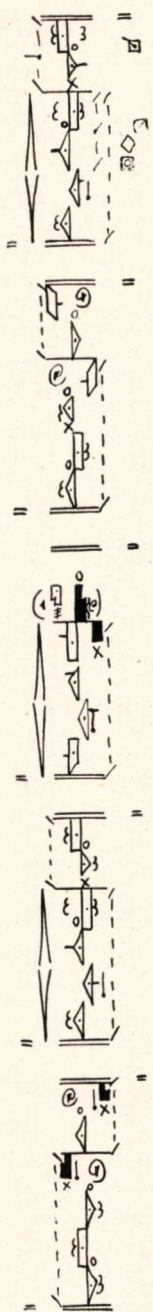
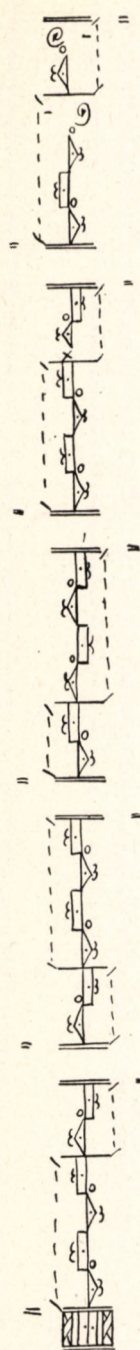
- I. 1. Járás
2. Járás (változások; kombinációk)
- II. 1. Ringó-ingó
2. Léptő; beléptő
- III. 1. Rida
2. Rida
- IV. 1. Irányváltás ridával,
2. Egylépeses csárdás (négy lépés)
- V. 1. Féllelés
2. Féllelés vagy hatlépeses csárdás
- VI. 1. Kétlépeses csárdás
2. Kétlépeses csárdás
- VII. 1. Kétlépeses csárdás
2. Kétlépeses csárdás (nyolc lépés); kopogós
- VIII. 1. Rugózó (térd, boka. csípő), rezgő,
2. Talpleverő, dübögő
- IX. 1. Lippenős,
2. Aprósergő
- X. 1. Bukós,
2. Kicsapós (félcsapós), ugrós
- XI. 1. Bokázó
2. Bokázó
- XII. 1. Sarkaló-hegyező; lábtekerés
2. Lábsodró, kígyózó, dupla kígyózó
- XIII. 1. Hátravágó, oldalt kivágós, fenyegetős
2. Keresztező
- XIV. 1. Oldaltvágós
2. Oldaltlengetős
- XV. Cifra, háromugrós, váltólépés
- XVI. 1. Váltólépés
2. Tükörcsárdás; mars
- XVII. Csapásoló
- XVIII. Csapásoló, előjelek

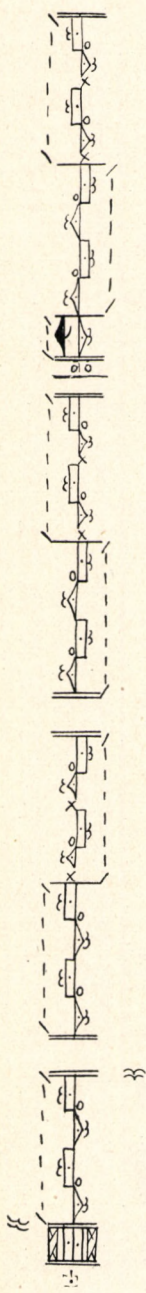
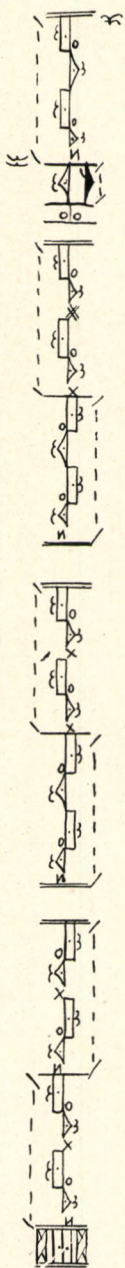
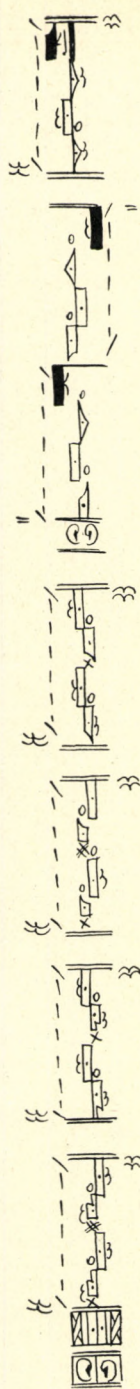
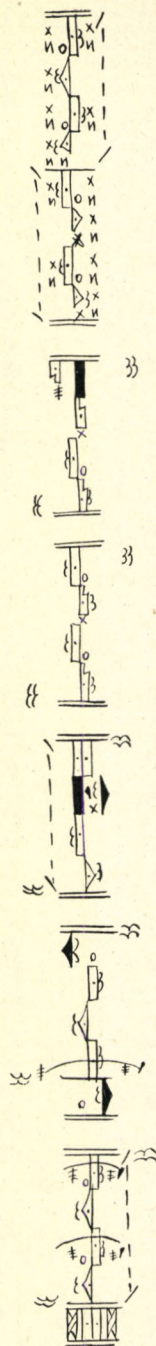


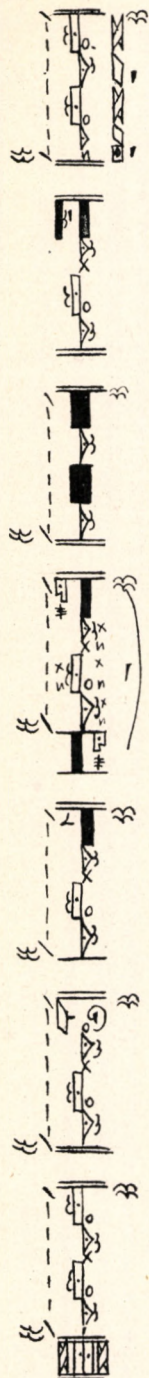
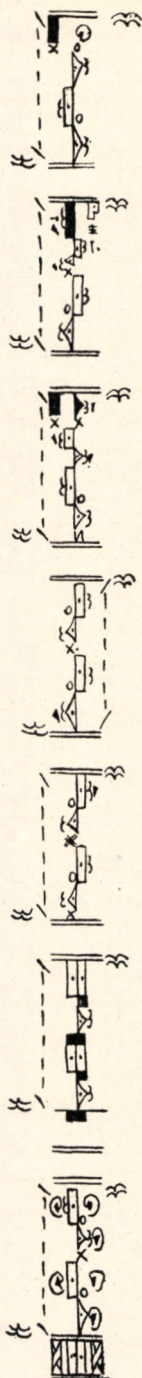


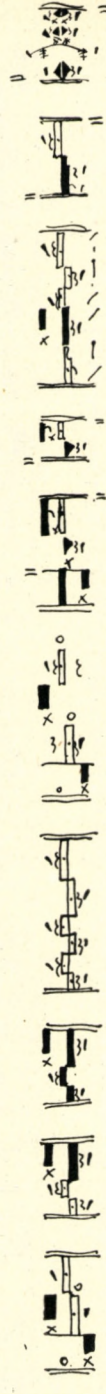
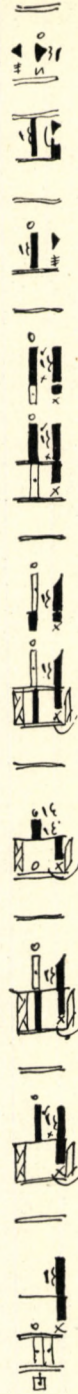
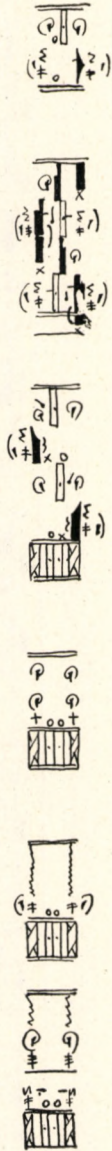


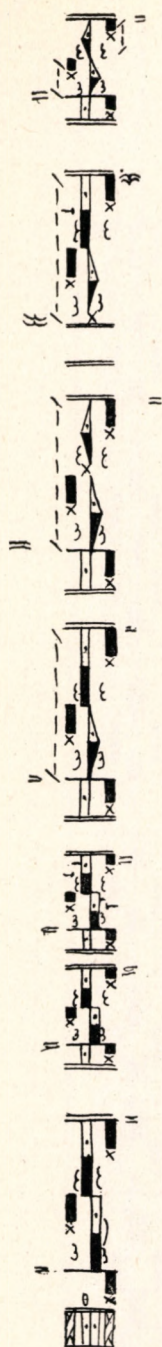
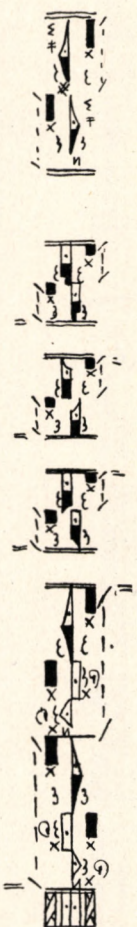


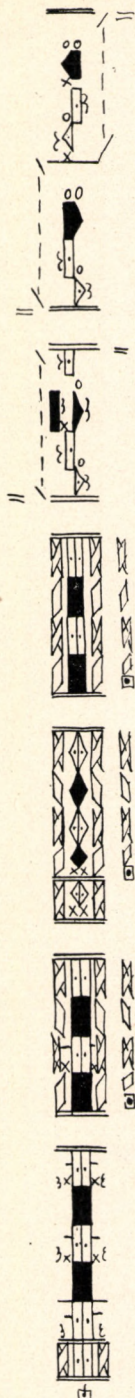
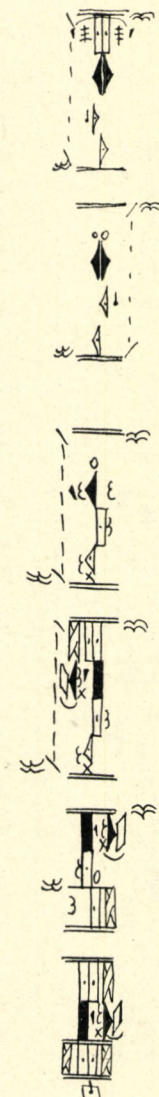


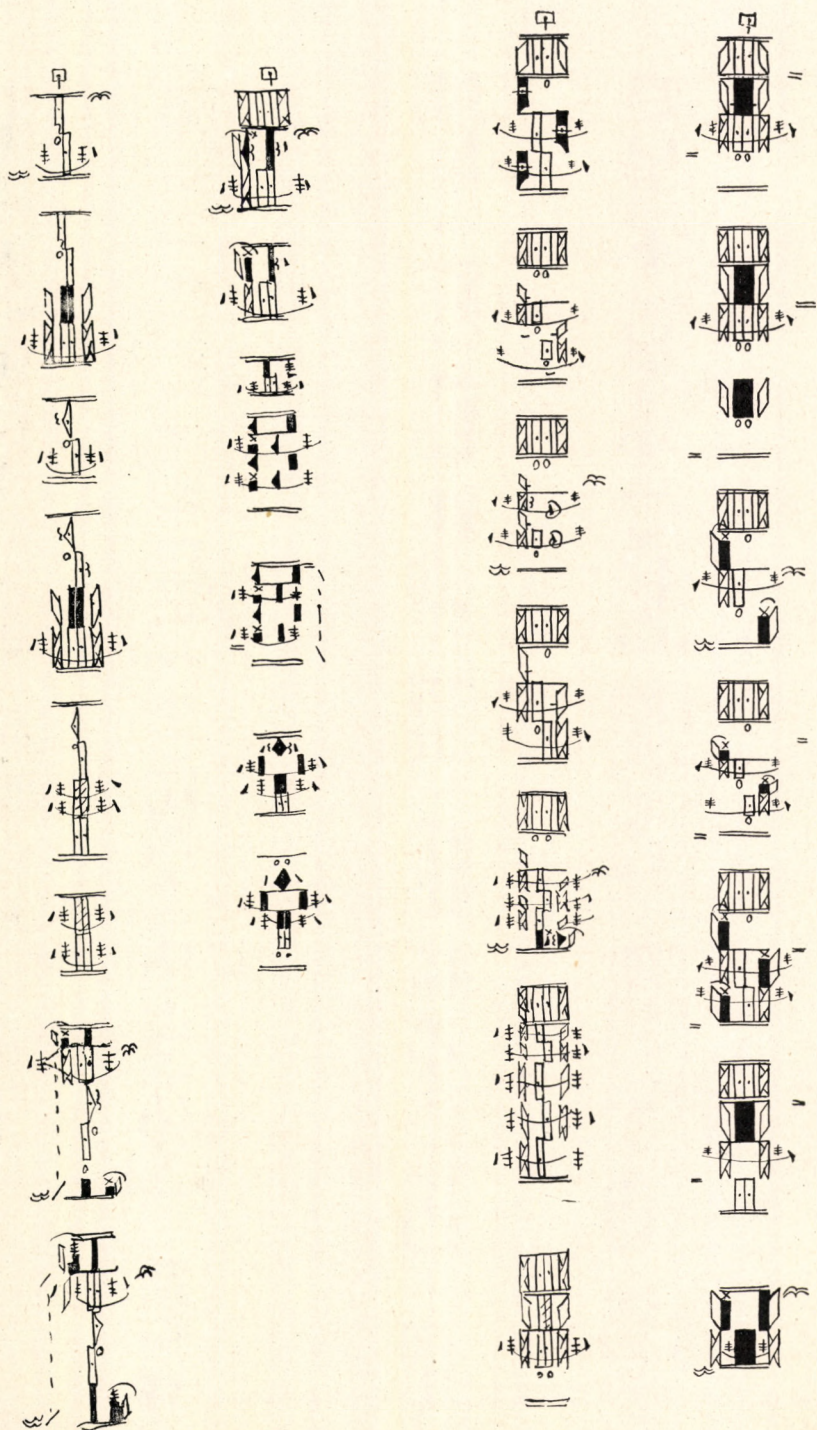


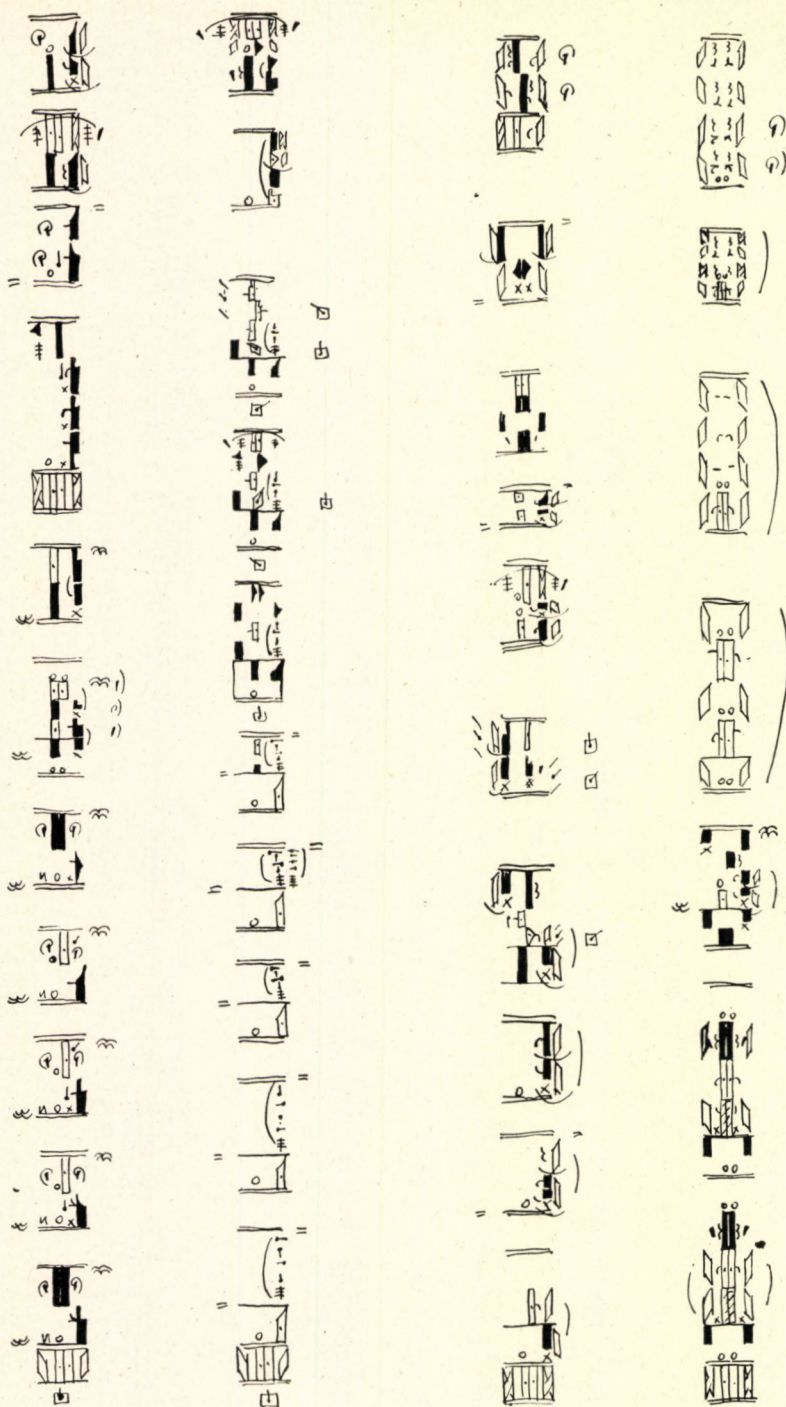


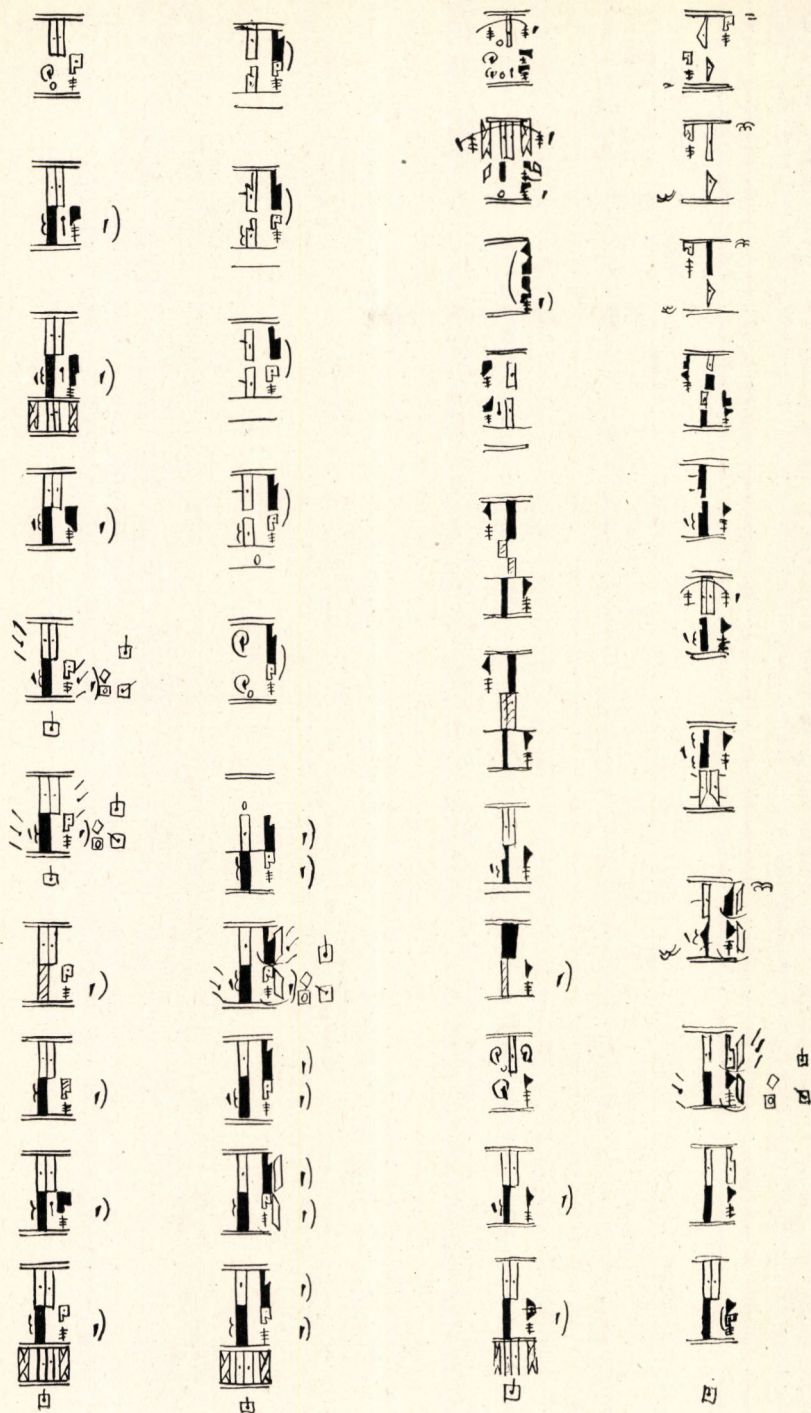


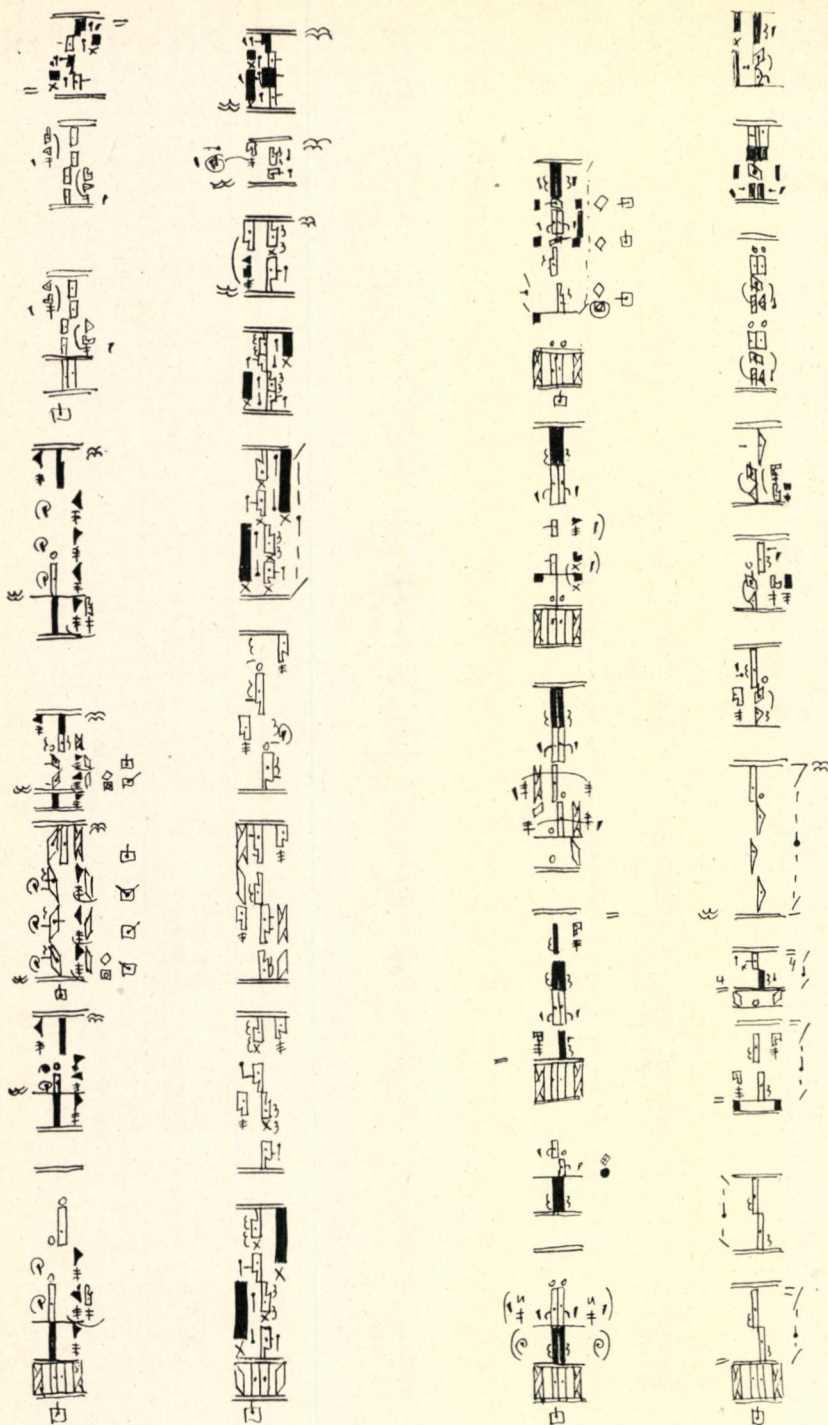




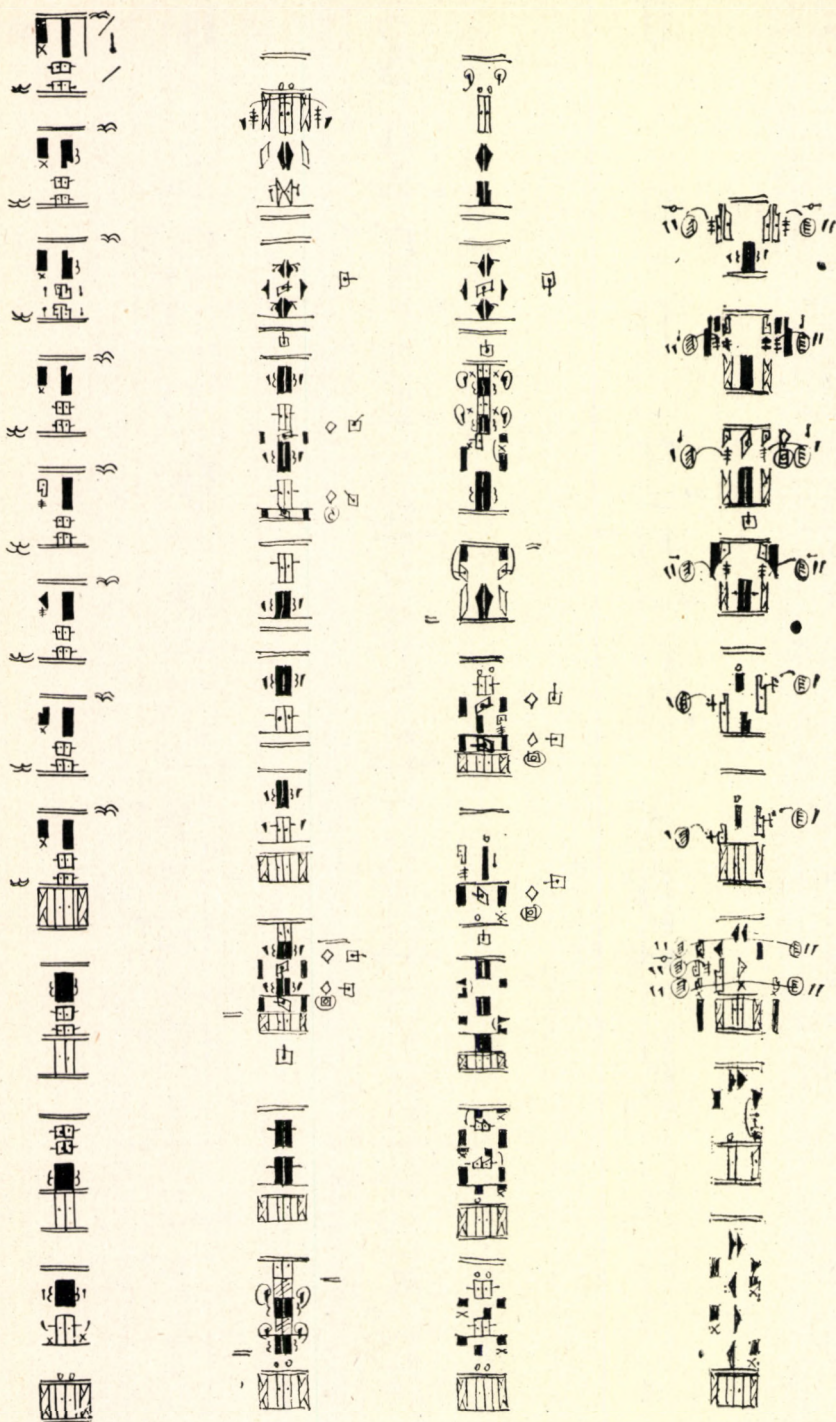


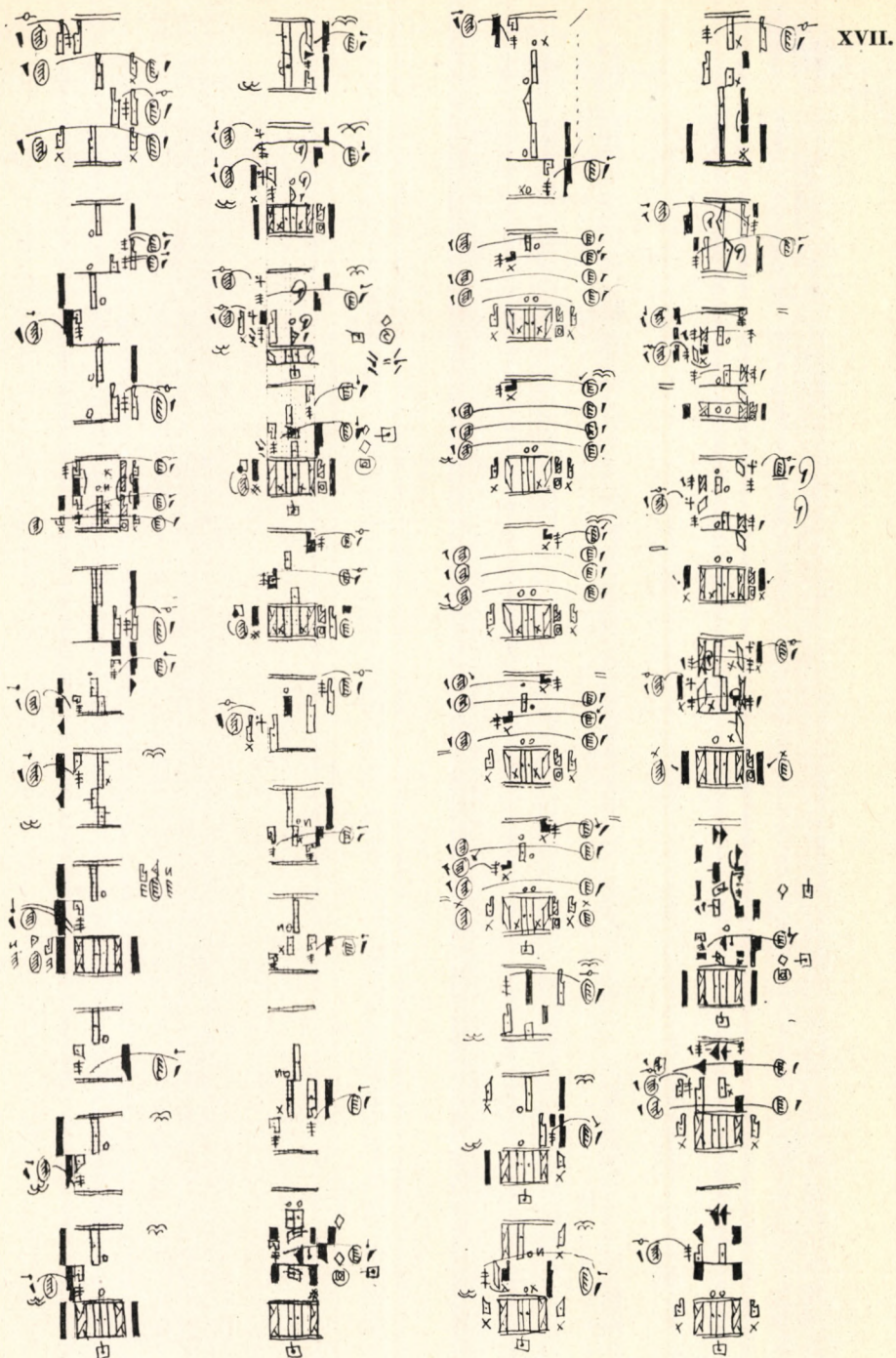


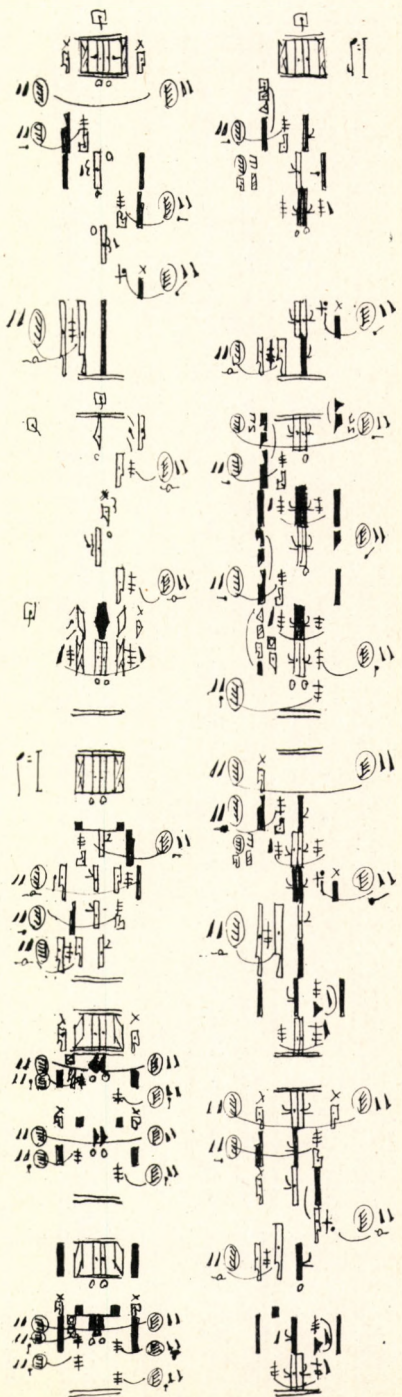
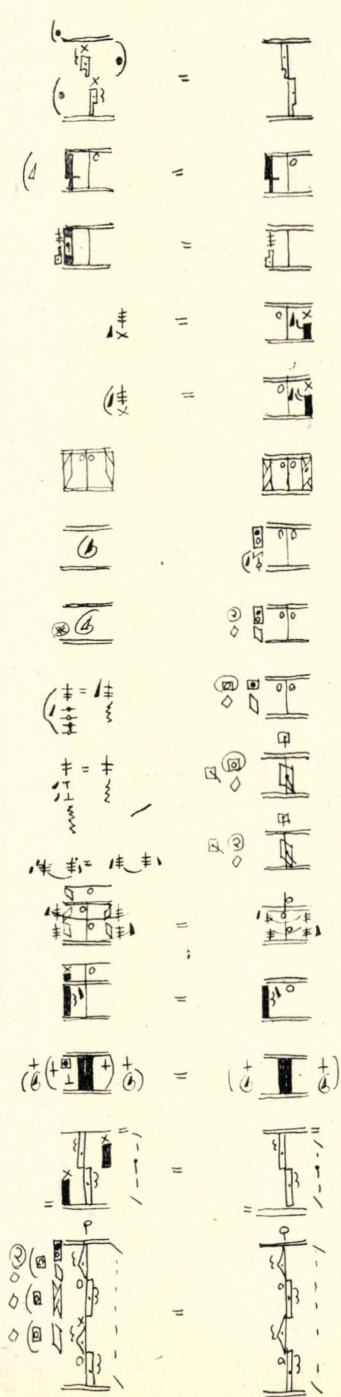




The page contains four systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fourth system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.







A MAGYAR NÉPTÁNC SZERKEZETI ELEMZÉSE

(MÓDSZERTANI VÁZLAT)

Martin György és Pesovár Ernő

„Titkos törvényt mesterség nem szedi rendbe
Csak maga szab törvényt, s lelkesedése határt.”

(Berzsenyi)

A néptánc igen összetett, sokrétű társadalmi, művészi, valamint fizikai jelenség, éppen ezért tudományos elemzése bonyolult, több szempont figyelembevételét igénylő feladat. A néptánc összetevőit és szorosan hozzákapcsolódó kísérő jelenségeit három kategóriába sorolhatjuk és a minden részletre kiterjedő elemzést is e három kategória szerint végezhethetjük el.

1. *A tánc tartalmi elemzése* magában foglalja társadalmi szerepének, funkciójának, szokáskörébe való beágyazottságának, jelentéstartalmának, hangulati-érzelmi-indulati-elemeinek, vagyis a tánchoz kapcsolódó összes táncéleti jelenségnek a tánc tartalmi vonásait meghatározó tényezőit.

2. *A tánc zenei elemzése*¹ a zenének, mint a táncot kiegészítő művészi jelenségnek tánczenei szempontú vizsgálatát jelenti, mely a zenefolklór általános elemzési szempontjai mellett nagyobb hangsúllyal foglalkozik a táncot formailag döntően meghatározó tényezőkkel, mint a tempóval szorosan összefüggő kíséretitmus.

¹ Az 1945 után megjelent táncirodalmunkban a funkcionális, tartalmi jegyek leírása és elemzése általánosnak mondható. A funkcionális és tartalmi szempontokat rendszerbe kidolgozva alkalmazta feldolgozó munkájában a Néptudományi Intézet és Magyar Táncszövetség közös vállalkozásaként létrejött munkacsoport (Morvay Péter, *A népi tánc kutatás két esztendeje*. Ethn. 1949, 378—393. old.), majd ennek eredményeit is felhasználva dolgozott a Színművészeti Főiskola táncfőtanszakán működő munkaközösség (Szentpál Olga, *Néptánc tanításunk módszertani kérdései*. Táncművészet 1951, 2. sz. 20—23. old. és 3. sz. 26—32. old.) és a Népművészeti Intézet és Néprajzi Múzeum által létrehozott Magyarországi népi tánc kataszter és tánc atlasz munkaközösség (Morvay Péter, *A tánc kataszterről és tánc atlaszról*. Somogyi táncok. Bp. 1954, 5. old.).

Egyik legfontosabb rendszerezési elvként hangsúlyozza ezt a Német Demokratikus Köztársaság Néptáncarchivumának tervezete is, amit Sz. Szentpál Mária szíves közvetítésével volt alkalmunk megismerni: Kurt Peterman, *Gedanken zur Begründung und zum Aufbau eines Volkstanzarchives in Deutschland*. (Kézirat.) A tanulmány felvázolja ezenkívül, ha hiányosan is, a táncok zenei elemzésének szempontjait.

Mintaszerű tánczenei elemző és rendszerező munkát végez F. Hoerburger, *Die Zwiefachen. Gestaltung und Umgestaltung der Tanzmelodie in nördlichen Altbayern*. Akademie Vlg. Berlin 1956, IX. c. munkájában.

3. A *tánc formai elemzése*² magába foglalja szerkezeti felépítésének, tánc és zene összefüggésének, mozgásösszetevőinek, motívumainak, ritmikaijának, dinamikájának, térbeli elhelyezkedésének, a részek egymáshoz való kapcsolódásának, koreográfiai viszonylatainak törvényszerűségeit, összefoglalva a részletelemzések alapján.

A felsorolt három elemzési kategória együttesen ad átfogó képet egy adott tánc vagy tánc típus jellemző vonásairól. A táncfolklór kutatás a tartalmi-, zenei-, és formai elemzés területén egyaránt számottevő kezdeményezésekkel rendelkezik. Nem véletlen, hogy az igen fontos és nehéz problémát jelentő formai elemzés területén tapasztalhatunk többirányú próbálkozást. Az eddigi formai elemzések részletesen foglalkoznak a tánc kisebb egységeinek (mozdulat, motívum) összetevőivel, meghatározásával, ezenkívül ritmikával, dinamikával, plasztikával, viszont a legkevésbé kifejtett terület a táncok szerkezeti elemzése.³

² Molnár István, *Magyar tánc hagyományok* Bp. 1947. c. úttörő munkájában a Mozgáscsoport gyűjtemény fejezetben rendszerbe foglalja a közölt táncokat össze tevő kisebb egységeket. A Szentpál Olga által kidolgozott rendszer (Szentpál Olga, *i. m.*) megfigyelő lapja a néptánc formai sajátosságainak részletekbe menő elemzését foglalja magába és ehhez még külön koreográfiai elemzőlap is járul. Sz. Szentpál Mária, *Hogyan olvassuk a táncleírásokat?* Bp. 1954. c. munkájában gyakorlati cél szolgálatába állítva rendszerezi a táncmozgás törvényszerűségeit, a tánc alkotó elemeit, Szentpál Olga néptánc elemző módszere alapján. A Tánc kataszter elemző lapja részére (Morvay Péter, *i. m.*) Lugossy Emma dolgozta ki a formai elemzés szempontjait.

A külföldi kezdeményezések közül megemlítjük Vera Proca Ciorte, *Despre notarea dansului popular românesc*. Revista de Folclor 1956, 1—2. sz. 135—169. old. tanulmányát, amiben a mozgás alapvető kategóriáit, a mozgásegységeket, tánc és zené összefüggését stb. tárgyalja.

A felsorolt elméleti munkákon kívül az anyagközléseket tartalmazó tánc publikációk is híven tükrözik az egyes kutatók alapvető állásfoglalását, szemléletét a formai kérdésekben.

³ A múlt század elejétől a köztudat a magyar tánc legszembetűnőbb sajátosságának tartja „szabályozatlan”-ságát, rögtönzött, állandóan változó megjelenését. Ez a sajátosság természetesen a folklór minden műfajára jellemző, de az egyes műfajok rögtönzöttségében, változékonyságában fokozati különbség állapítható meg. Ortutay Gyula, *Szekely népballadák*. Bp. 1948, (43—45. old.) a ballada lazább, változékonyság szerkezetét állítja szembe a népdal viszonylag kötöttebb, állandóbb formájával. A népzenei műfajok közül a siratóban a legtágabbak a rögtönzési lehetőségek. (Kodály Zoltán, *A magyar népzene*. 3-ik kiad. Bp. 1952, Sirató fejezet.) Tánc típusaink többségében a rögtönzés, változékonyság olyan fokú, hogy méltán ragadhatta meg legjobban ez a sajátosság a megfigyelőket.

A Magy. Népr. Tánc fejezete (Lajtha László és Gönyei Sándor munkája) az eddigi általánosító megállapításokkal szemben már leszűri néhány tánc egyszeri megjelenésének törvényszerűségeit, tánc és zene összefüggésében. A szerkezet sajátosságainak megállapításában azonban csak a tánc motívumait és ezek visszatérését tartja megragadhatónak s a rögtönzött táncok egyszeri lejegyzésének hiányában nem is vizsgálhatta ezek szerkezeti törvényszerűségeit. Molnár István *i. m.*-ben először közöl rögtönzött táncokat összefüggő folyamatban. Azzal, hogy a táncok rendszerezett mozgásegységeit típusjellel és számmal látja el és a tánc folyamatot ezek segítségével közli, lényegében a tánc felépítését képletszerűen is érzékelteti. A tánc folyamat képletszerű leírását adja Lugossy Emma, *A tánc lejegyzésének módszere koreográfiai elemzés alapján* (Tánc tudományi Tanulmányok. Bp. 1958) c. tanulmányában. Vázlatos összefoglalást ad egy-egy tánc típus szerkezeti felépítéséről a leánytáncokról és férfítáncokról szóló könyvében (Lugossy Emma, *77 leánytánc*. Bp. 1952; *39 verbuntánc*. Bp. 1954). Szentpál Olga elemzési rendszere (*i. m.*) a tánc többi

A néptánc kutatás fiatal tudományágának szemléleti és technikai fogyatékoságai nem is tették lehetővé eddig az elemzés e fontos ágának kidolgozását. Ma már a néptánc kutatók rendelkezésére áll olyan szempontokkal és technikai felszereléssel gyűjtött anyag, mely alapján nemcsak a tánc zenétől független kiragadott részleteit, kisebb egységeit lehet vizsgálni, hanem nagyobb, egyes esetekben teljes táncfolyamatokat a zenével eredeti szinkronban.⁴

Ezt az eddigi körülmények miatt elhanyagolt területet, a néptáncok szerkezeti elemzését — a formai elemzés alapvető összetevőjének tartjuk és a néptánc tudományos rendszerezésében egyik legfontosabb rendezési elvnek.

Az általános folklórkutatás különböző területeinek eredményeit és törekvéseit figyelembe véve azt tapasztaljuk, hogy a szerkezeti felépítés vizsgálatának döntő szerepet kell tulajdonítanunk.

A Krohn Ilmari által kidolgozott⁵ és később Bartók Béla által módosított⁶ népzenei elemzés és rendszerezés egyik fő szempontja a népzene szerkezeti felépítésének vizsgálata, nevezetesen a dallam felépítésének, periódusoknak és a dallamsorok szerkezetének vizsgálata. A magyar népzene stílusrétegeinek osztályozásában Bartók Béla alapvető műve⁷ szerint a ritmus és hangsorok mellett a szerkezetnek van a legnagyobb jelentősége.

A népköltészeti kutatás területén a különböző műfajok vizsgálatában visszatérő probléma a szerkezeti sajátosságok megragadása.⁸ Az epikus műfajokban ez elsősorban az állandósult szerkezeti elemek,⁹ szerkesztés-

összetevőjével együtt táblázatba foglalja a szerkezeti felépítést is. Meghatározza a tánc kisebb és nagyobb egységeit, ezek terjedelmét, kapcsolódását és a tánc felépítését képletszerűen ábrázolja. Gábor Anna, *Egy dunántúli verbunktípus* (Kézirat 1956) c. tanulmányában Szentpál Olga elemző módszerére támaszkodva a rábaközi körverbunkot vizsgálja és szerkezeti felépítésének ábrázolására már képletet használ.

Tanulmányunk kéziratának leadása után látott napvilágot Olga Szentpál, *Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze* (Acta Ethn. Hung. VII. 3—4. sz. 257—336. old.) c. műve, amelyben a szerző formai elemző munkájának eredményeit foglalja össze. A kitűnő tanulmány sok tekintetben gyarapítja az eddigi elemzési szempontokat és részletesen foglalkozik a szerkezet vizsgálatával is. Tanulmányunkkal szemben a tánc szerkezeti felépítését nem a zene és a koreográfia szoros összefüggései szerint határozza meg, hanem a zenétől független koreográfiai tényezők alapján.

⁴ A Népművelési Intézet Néprajzi Osztályán végzett táncgyűjtés 1955 előtti anyaga részben, az 1955 után gyűjtött anyag túlnyomó többségében (kb. 15 000 méter filmen 1500 tánc) alkalmas ilyen jellegű vizsgálatra.

⁵ Ilmari Krohn, *Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?* Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft. 1902—1903, IV. 643—660. old.

⁶ *A magyar népdal.* Bp. 1924.

⁷ Bartók Béla, *i. m.* XI—XII. Kodály Zoltán, *i. m.*-ben az összehasonlító vizsgálat egyik fő szempontja a dallamszerkezet.

⁸ Honti János, *A mese világa.* Bp. 1937, II., III. fejezet; Berze Nagy János, *Mese.* Magy. Népr¹. III. 268—69. old.; Braun Soma, *A népmese.* Bp. é. n. 104—118. old.; Ortutay Gyula, *i. m.* 43—45. és 96. old.; Tolnai Vilmos, *Szólások.* Magy. Népr². III. 370. old.

⁹ Dános Erzsébet, *A magyar népballada.* Bp. 1938, 42—44. old.; Solymossy Sándor, *Ballada.* Magy. Népr¹. III. 92—93. old.; Csanádi Imre—Vargyas Lajos, *Röpülj páva.* Bp. 1927, 30. old.; Berze Nagy János, *i. m.* 270—71. old.

mód¹⁰ és típusvázlatok meghatározásában,¹¹ a lírai költészetben pedig a strófa és képszerkesztés kérdéseinek fejtegetésében nyilvánul meg.¹²

Esztétikai szempontból is jelentős a műalkotás elemzésénél a szerkezet tanulmányozása, hisz ezen keresztül nyerhetünk bepillantást az alkotási folyamatba és szűrhetjük le törvényszerűségeit.

Jelen tanulmányunkban kísérletet teszünk arra, hogy a magyar néptáncok szerkezeti elemzésének és rendszerezésének módszerét a folklórkutatásból leszűrt elvek szellemében felvázoljuk. Különösen sok analógiát, indítékot és módszertani tapasztalatot szolgáltatott munkánkhoz a népzene-tudomány, valamint a nyelvtudomány. Ezt különösen az tette lehetővé, hogy mindkét tudományágnak módszeresen kidolgozott a formatana és mindkét tudományág tárgya természeténél fogva szolgáltat analógiákat a táncához. A zene- és nyelvtudományban használt terminológiák éppen ezért önként kínálkoztak felhasználásra, természetesen táncra alkalmazott módosított formában.

A néptánc szerkezeti sajátosságainak vizsgálatában az egész összetevőkre bontása az alapja annak, hogy képet alkothassunk az egész táncról és annak organikus felépítéséről. Éppen ezért a szerkezeti elemzés előfeltételének tartjuk a tánc részeinek, kisebb nagyobb egységeinek helyes felismerését, tagolását, melyekből a tánc szerkezete felépül.

RÉSZEK ÉS KISEBB EGYSÉGEK

A táncot mint mozgásfolyamatot egyre kisebb egységeire bontva jutunk el ahhoz a legkisebb egységhez, mely már tovább nem bontható. A legkisebb oszthatatlan mozgásegységet *mozgáselemnek* nevezzük.¹³

Nézzük például a tanulmányhoz csatolt táncleírások közül az I. számú tánc 3. motívumát (a további hivatkozásokban I. 3.), ami három mozgáselemből tevődik össze: 1. A jobb láb oldalt ugrik, ezzel egyidejűleg a bal alsó lábszár hátralendül. 2. A bal láb előre lép. 3. A jobb láb hátraugrik, ezzel egyidejűleg a bal láb előre lendül.

Ezeket az elemeket, már kisebb önálló egységekre nem tudjuk bontani. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem elemezhetjük tovább és nem bonthatjuk a mozgáselemet összetevő mozzanataira. A fenti motívum 3. mozgáseleme a következő mozzanatokból áll: *a*) elugrás a bal lábról, *b*) mindkét láb a levegőben van, *c*) a jobb láb talajt ér, majd *d*) kissé hajlít és ezzel egyidejűleg a bal láb előre lendül és *e*) kissé meghajlik.

¹⁰ Ortutay Gyula, *Magyar Népköltészet*. Magyar Klasszikusok 1955, 55—68. old.

¹¹ Kovács Ágnes, *Magyar állatmesék típusmutatója*. Néprajzi Közlemények 1958, III. 3. és a regösénekeknél A Magyar Népzene Tára II. Jeles Napok Bp. 1953, 809—822. old.

¹² Imre Sándor, *A népköltészetről és népdalról*. Bp. 1900, 128—171. old.; Vikár Béla, *A magyar népköltés remekei*. Bp. é. n. I. XXI—XXX. Solymossy Sándor, *Népdal* Magy. Népr¹. III. 25—38 és 43. old.; Ortutay Gyula, *Magyar népköltészet*. Magyar Klasszikusok 1955, 64—68. old.; Lükő Gábor, *A magyar népdalszövegek régi stílusa*. Néprajzi Értesítő 1957, 5—46. old.

¹³ A tánc legkisebb egységét jelöli Molnár István, *i. m.* az elem, Sz. Szentpál Mária, *i. m.* a fázis és Vera Proca, *i. m.* a mozdulat fogalmával.

A mozgáselem lényegében analóg jelenség a legkisebb oszthatatlan nyelvi egységgel, a hanggal.¹⁴ A hangot kisebb önálló egységekre már nem lehet bontani, de lehet elemezni a hang képzésének mozzanatait. Így például a zárhangok képzésénél (p, b, m stb.) három mozzaratot különböztetünk meg: a) a zár keletkezése, b) a zár, c) a zár felpattanása. A folklórban, de különösen a mesemorfológiában közhasználatú a motívumot összetevő legkisebb alkotó részek megjelölésére az *elem* (meseelem) kifejezés.¹⁵ Éppen ezért indokoltnak tartjuk, hogy táncrea vonatkoztatva is ezt a terminológiát alkalmazzuk.

A mozgáselem önmagában nem fordul elő, csak a táncfolyamat szerves részeként, éppen ezért mesterséges elvonás eredménye. Alaki sajátosságai, hogy a mozgáselemet a helyzetek, nyugvópontok, a mozdulatok holt-pontjai, véghelyzetei választják el egymástól. A mozgáselem a test bármely mozgáslehetőségének a tánc legkisebb időegysége alatt viszonylag befejezett, helyezhetátárolta, de önmagában nem zárt megjelenése. A mozgáselem mindig egytagú és végrehajtása rendszerint a tánc legkisebb időegysége alatt történik. Az elmondottak alapján megállapíthatjuk, hogy a mozgáselem formailag még nem organikus egység. A mozgáselemnek a táncban betöltött szerepe, funkciója kettős:

1. Több mozgáselem szerves kapcsolata alkotja a tánc kisebb egységeit.

2. Anélkül, hogy kisebb egységet alkotna, időnként jelentős szerepet tölt be a táncfolyamatban, kisebb egységek közé ékelődve úgy, hogy azokat összeköti, vagy nagyobb egységgé egészíti ki (lásd a kiegészült motívumnál).

Ha a táncban szereplő motívumoknak valamelyik világosan felismerhető egytagú töredéke — tehát mint mozgáselem — szerepel a táncban, azt *motívumelemnek* nevezzük. (Pl. II: 9, 15.)

A mozgáselemnél, motívumelemnél már összetettebb (tehát két vagy többtagú) a *csonkamotívum*. Erről akkor beszélhetünk, ha a tánc valamely motívumának több motívumeleme együttmaradva (a motívumban szereplő sorrendben) töredékként fordul elő a táncban. (Pl. III: 24.)

Az eddig felsorolt részekkel szemben már lazább kisebb egységről beszélhetünk a mozgáscsoport, mozgássor és mozgásbokr esetében.

Mozgáscsoportnak nevezzük az olyan laza, többtagú mozgásegységet, amikor a különmemű mozgáselemek, motívumelemek nem elszórtan, motívumok közé ékelődve fordulnak elő, hanem rövidebb, hosszabb folyamatban egymásután. (Pl. I: 12, 46. VIII: a 1.)

Ezzel szemben már homogén forma a *mozgássor*. Ez abban az esetben áll elő, ha a mozgáselem vagy motívumelem önállóan képes mozgásegység létrehozására, mégpedig úgy, hogy azonosan vagy szimmetrikusan ismétlődve laza, nem lezárt, változó terjedelmű mozgásegységet alkot. (Pl. I: 8, 15,

¹⁴ Bárczi Géza, *Bevezetés a nyelvtudományba*. Bp. 1957, 33. old.; Bárczi Géza, *Fonetika*. Bp. 1951.

¹⁵ Ortutay Gyula, *Bevezetés a folklórba* c. egyetemi előadásában (1953) az egész folklórra általános érvennyel használja az elem, motívum és típus terminológiákat. A mesekutatásban Berze Nagy János, i. m. 268. old.; Banó István bevezető tanulmánya Berze Nagy János, *Magyar népmese típusok*. Pécs 1957, I. 20. old.; Kovács Ágnes, i. m. 7. old. és részletesebben szíves szóbeli közlés alapján.

27. III: 29, 30, 35, 36.) A mozgássort alkotó mozgáselemet vagy motívum-elemet *mozgástőnek* nevezzük.

A *mozgásbokr* abban különbözik a mozgássortól, hogy egy másnemű zárótag kapcsolódik hozzá s így bizonyos mértékig zártabb egységet alkot. (Pl. II: 1, 49. III: 6. IV: 33, 42, 49. VI: ♪ 62.)

Már határozottan egységről, a tánc legkisebb szerves egységéről beszélhetünk a *motívum* esetében. A motívum a táncnak olyan legkisebb mozgásegysége, melynek ritmikája és mozgásfolyamata viszonylag zárt, *visszatérő* egységet alkot. A motívumok a táncos tudatában, tánckésztségében meglevők, újra felidézhetők, táncában vissza-vissza térnek, sok esetben sorozatban ismétlődnek.

Analogiaként megemlítjük, hogy a zenei formatan a legkisebb önálló-nak felfogható, összetartozó, ritmikai és dallami egységet nevezi motívum-nak, mely önmagában bizonyos elemi lezárttságot, lekerekítettséget éreztet.¹⁶ A népmeseekutatás motívum fogalma ugyancsak a meseelemekből össze-tevődő kisebb szerves egységet jelenti.¹⁷

Mivel a táncnak a legkisebb *szerves egysége* a motívum, éppen ezért, hogy szerves egységről beszélhessünk, legalább két különmemű tag (mozgás-elem) szükséges. Egy mozgáselem sorozatos ismétlődéséből összetevődő folyamat nem tekinthető egységnek mindaddig, míg azt bármilyen mozgás-beli, ritmikai, dinamikai különbség nem tagolja. Az ilyen egy mozgás-elemből összetevődő mozgássor tagolása csak legkisebb egytagú összetevőire lehetséges. Az így kapott mozgáselem bár visszatérő, de nem önálló szerves ritmikai és mozgásegység, tehát nem meríti ki a motívum fogalmát.

A *kiegészült motívum* lényegében a tánc valamelyik motívumának alkalmi változata, ami azáltal jön létre, hogy mozgáselem tapad a motívumhoz, úgy, hogy szervesen kiegészíti a motívumot. (Pl. I: 9, VI: ♪ 72. VIII: b ♪ 30, 39.) A motívumhoz tapadó mozgáselemet *kiegészítő mozgás-elemnek* nevezzük. (Az I: 9. motívum harmadik tagja ilyen kiegészítő mozgáselem.)

A *bővített motívum* olyan motívum, amelynek két vagy több összetevő eleme azonosan vagy szimmetrikusan ismétlődve időtartamban és tagszám-ban hosszabb motívumot hoz létre úgy, hogy az egyszerű alapotívum — melyből a hosszabb bővített motívum képződik — minden egyes össze-tevő elemét megőrzi. (Pl. IV: 6, V: 35, VI: ♪ 53, VII: ♪ 5, 14.) A bővített motívumot létrehozó két vagy több összetevő elem együttes neve *motívumtő*.

Az *összetett motívumnak* két fajtáját különböztetjük meg:

a) Ha két vagy több motívum olyan szervesen tapad egymáshoz, hogy csonkulással vagy mozgáselem behelyettesítéssel kapcsolódnak, akkor motívumtapadásról beszélünk és az így létrejött motívum az *összeforrott motívum*. (Pl. IV: 11, 23. V: 7, 26, 30, 43.)

¹⁶ Gárdonyi Zoltán, *A zenei formák világa*. Bp. 1949, 26. old.; Molnár Antal meghatározása a Zenei Lexikon. Bp. 1931, II. „motívum” címszó alatt. Ádám Jenő, *A muzsikáról*. Bp. 1954, 112. old.

¹⁷ Lásd 15. jegyzet. Táncra vonatkoztatva is meggondolkoztató S. Thompson motívum meghatározása: „A motívum a legkisebb olyan része a mesének, amely a hagyományban fenn képes maradni.” Ethn. 1944, 55. old.

b) *Összefűzött a motívum*, ha két vagy több motívum ugyan nem tapadással kapcsolódik egymáshoz, de mozgásfolyamatuk szoros egységbe kapcsolja őket, és a táncban önálló motívumként ritkán fordulnak elő. (Pl. II: 50. V: 55.)

Az összetett motívummal szemben lazább a kapcsolat a *motívumpár* és *motívumcsoport* esetében, amikor két vagy több motívum egymásmellett-visszatérő egységet alkot, de összetevői a táncban önmagukban is előfordulhatnak. (Motívumpár pl. IV: 31—32, 40—41. V: 20—21, 22—23, 27—28, 29—30. Motívumcsoport pl. IV: 21—24, 50—53. VII: ♫ 5—8, 16—18, 28—31, 37—40.)

A részek és kisebb egységek megállapítása mindig az egész tánc, de sok esetben a tánc több variánsának figyelembevételével történik.¹⁸ A motívum helyes felismerését kétségtelenné teszi, megkönnyíti több változata, azaz visszatérő volta.

Azokat a kisebb mozgásegységeket, melyek nem visszatérő jellegűek, de önálló, lezárt egységnek tarthatók, *alkalmi motívumok*nak tekintjük. Ezek legtöbbször nincsenek meg világosan a táncos tudatában, nem idézhetők vissza, rendszerint alkalmi rögtönzések, a motívumteremtő készség produktumai. A lazább, nem lezárt kisebb egységek (csonka motívum, mozgássor, mozgáscsoport) körülhatárolása csak az előbb tárgyalt zárt formák megállapítása után lehetséges. Tehát egy laza egységet két zárt forma határol körül. (Pl. I: 12, 46.)

A tánc fenti elvek szerinti kisebb egységekre való tagolása teszi lehetővé a szerkezet összetevőinek megállapítását és a motívumok egymással való összevetését, az összehasonlító motívumkutatást.

A kisebb egységek (mozgáscsoport, mozgássor, mozgásbokor, motívum, kiegészült motívum, bővített motívum, összetett motívum, motívumpár, motívumcsoport) és részek (mozgáselem, motívumelem, csonka motívum) egymásutánja, ismétlődése és összefűzése alkotja a tánc nagyobb egységeit (motívumsor, szakasz, tétel) s ezeken keresztül a táncfolyamatot. A következőkben, mivel a tánc nagyobb egységeinek szerkezeti tagozódását a zene döntően befolyásolja, a nagyobb egységek tárgyalása előtt foglalkoznunk kell a tánc és zene összefüggésével és a zárlatok kérdésével.

TÁNC ÉS ZENE ÖSSZEFÜGGÉSE, ZÁRLATOK

Tánc és zene összefüggésének hangoztatása a néptánc kutatásban ma már közhellyé vált, ennek ellenére ezen elv következetes alkalmazása sem a gyűjtés, sem a tudományos feldolgozás, sem az anyag publikálása területén nem mondható általánosnak. A néptáncgyűjtés gyakorlatában még ma sem ritka az olyan jelenség, amikor a táncfolyamat rögzítésével párhuzamosan a zenekíséret rögzítése egyáltalán nem, vagy csak mellékesen, elnagyolt formában történik meg. Így a tánc és zene egyszeri, együttes megjelenésének rögzítése elmarad, s az így gyűjtött anyag nem teljes-

¹⁸ Ezen elv alapján Kovács Ágnes, *i. m.*-ben a változatok csekély száma miatt nem tartja jogosultnak és lehetségesnek a kisebb szerkezeti egységek (motívumok, meselemek) elhatárolását, megjelölését.

értékű, mivel a tánc és zene összefüggése ezen az anyagon nem tanulmányozható. Az eddig megjelent eredeti anyagközlések sajnálatos módon tükrözik ezt a hiányosságot. Szakirodalmunkban ez az elméleti probléma is igen elhanyagolt.

A tánc és zene összefüggésének dokumentálására, illetve a zenének a táncot nagy mértékben determináló hatására két jelentős tényezőre hívjuk fel a figyelmet.

1. A zenei tempó, dallam- és kíséretritmus együttesen alapvetően megszabja a mozgások ritmusának főértékeit, vagyis a mozgáselemek (motívumelemek) legrövidebb vagy leghosszabb időbeli értékét. Bizonyos tempó és kíséretritmus a tánc mozgáselemeinek csak bizonyos időértékben való megjelenését teszi lehetővé. Lassúbb tempójú zene esetén lehetővé válik a nagyobb értékek megosztása, elaprózása. A gyorsabb tempójú zenénél ez kevésbé lehetséges.

A tempó és kíséretritmus nemcsak a mozgáselemek és ezen keresztül a motívumok alapritmusát határozza meg, hanem a tánc mozgáskincsét is. Bizonyos mozgások bizonyos meghatározott tempó és kíséretritmus mellett természetesen, ugyanezek más tempó és kíséretritmus esetén természetellenesek, erőltetettek, végrehajthatatlanok. Főbb tánc típusaink mozgáskincse a zene determináló hatása miatt válik el oly élesen egymástól.¹⁹

2. Ahogy a motívumok ritmusát és mozgáskincsét meghatározza a zenei tempó és kíséretritmus, úgy a tánc nagyobb egységeinek tagolódása a kisebb és nagyobb zenei egységek (ütem, félsor, sor, periódus, szakasz) szerint történik. A zene és tánc nagyobb egységeinek összefüggése nem azt jelenti, hogy a zenei és koreográfiai egységek mindig egybevágóak, hanem azt, hogy a tánc nagyobb egységei kisebb vagy nagyobb zenei egységgel párhuzamosak és időnként találkoznak.

A következőkben tánc és zene összefüggését tagozódás szempontjából vizsgáljuk. A vizsgálat első és legfontosabb szempontja a zenei és koreográfiai egységek tallákozásának felismerése és minőségi meghatározása.

A tánc nagyobb egységeit a zárlatok választják el egymástól. A zárlat tehát a nagyobb egységek végén fellépő nagyobb vagy kisebb erejű befejező fordulat.

Azt, hogy az egyes nagyobb egységek milyen mértékben határolódnak el egymástól, a kádenciák minősége szabja meg.

A kádenciák a következők:

1. *Teljes zárlatról*²⁰ beszélünk, ha a nagyobb egységet összetevő motívummal vagy motívumokkal szemben más, új motívum képezi a zárlatot. A teljes zárlat környezetétől mozgásanyagában élesen elválik, beleértve az utána következő nagyobb egység gerincét alkotó motívumanyagot is. További ismérvei, hogy dinamikailag erőteljesebb, környezetétől ezáltal

¹⁹ Martin György, *Bag táncai és táncélete*. Néptáncosok Kisk. 1955, 16—18. sz. 36—37. old. A verbunk, lassú és frisscsárdás mozgáskincsének különbözősége.

²⁰ A zenei formában teljes záradékról beszél akkor, ha a dallamvonal a tonikán (alaphangon) nyugszik meg. Ez a zenében a befejezettséget, a folyamat lezártságát érezteti. A tánc mozgásfolyamatában hasonló hatást keltő jelenséget nevezzük teljes zárlatnak.

is elkülönül. Ezek a záró motívumok egy táncnak vagy tánc típusnak rendszerint állandó jellegű zárómotívumai. A teljes zárlat mindig zenei kádenálval esik egybe. (Pl. I: 14, II: 50, IV: 25—26, V: 15.)

2. A *félzárlat*²¹ a nagyobb egységet összetevő motívumanyagtól mozgásanyagában nem válik el élesen, csupán az előző motívumok egyikének dinamikailag hangsúlyos, ritmikailag módosult változata, vagy hasonló jellegű rokon motívum. A félzárlat is mindig zenei zárattal esik egybe. (Pl. II: 8. IV: 30. VI: ♫ 64. VII: ♫ 18. VIII: a ♫ 3, 7, 73.)

3. *Álzárlat*²² van abban az esetben, ha két koreográfiai egység tagozódása a zenei egységekkel olyan módon esik egybe, hogy az első koreográfiai egység zenével egybevágó lezárását a következő dinamikusabb koreográfiai egység első tagja vagy tagjai jelentik. (Pl. II: 22. III: 30. IV: 7. VI: ♫ 17—18, ♫ 42—43.)

4. *Metszetnek* vagy *cezúrának*²³ nevezzük a koreográfiai egységek motívumváltással történő elhatárolódását, vagyis ha a rokon motívumokból álló koreográfiai egységet az új zenei sor kezdetén más motívumokból álló koreográfiai egység váltja fel. (Pl. I: 17 és 18 között, III: 24—25 között, V: 23—24 között, VIII: a ♫ 56—57, 59—60 között.)

5. *Jelzett zárlat* esetében a motívumkincs több zenei egységen belül nem változik, csupán másodlagos mozgástényezők (kar, törzs, frontváltás stb.) jelzik az egyes zenei egységek végét. (Pl. I: 4. és 5. között, 8. második tagjában.)

Egyes zárlatfajtáknál (teljes zárlat, fél zárlat, cezura) beszélhetünk azok *bizonytalan* megjelenési formájáról. Ezekben az esetekben a koreográfiai zárlat nem pontosan, csupán jelentéktelen eltolódással vág egybe a zenei egység végével. (Pl. IV: 49, VIII: b ♫ 3. VII. számú táncban állandó cezura eltolódás.)

NAGYOBB EGYSÉGEK

A táncfolyamatot alkotó nagyobb egységeket rendszerint zárlatok határolják el egymástól. Ezek a nagyobb egységek a motívumsor, szakasz és tétel.

²¹ A zenében részleges, nyílt vagy félzáradéknak nevezik azt a zárlatfajtát, amikor a dallam nem tonikán, hanem más fokon áll meg. Ebben az esetben a folyamat befejezetlennek hat, várjuk a folytatását. Ezzel szemben az általunk használt félzárlat fogalma funkciójában megegyezik a teljes zárattal, de lényegesen kisebb erejű befejező fordulat.

²² Hamis-, plagális-, csal-, vagy álzáradék a zenében akkor keletkezik, ha a dallam a várt tonikán való megállás helyett (tehát teljes záradék helyett) más fokra lép. Az általunk használt álzárlat fogalma hasonló váratlan fordulatú zárás a táncfolyamatban, azzal a különbséggel, hogy a zenénél a zárás pillanatában, a táncban pedig, a zárlat után következő folytatásból ismerhető fel az álzárlat. Az álzárlat legtöbb esetben úgy jön létre, hogy a zárómotívum mintegy indítékot, a folytatásban kibontakozó ötletet ad a táncosnak a spontán táncalkotásban.

²³ A zenemű anyagát a metszetek vagy cezurák tagolják kisebb vagy nagyobb, több motívumból álló részekre (frázisokra vagy mondatokra). A zenében a cezura rendszerint kisebb vagy nagyobb erejű zárófordulattal esik egybe. E fogalmat táncra alkalmazva a motívumsor zárlat nélküli, csupán motívumváltással történő elhatárolódására használjuk.

A *motívumsor* a részek és kisebb egységek megszakítatlan, folyamatos egysége, melynek mozgáskinese, motívumanyaga viszonylag egynemű. Rendszerint egy motívumcsaládhoz tartozó vagy rokon motívumok alkotják. Tehát a motívumsor vagy ugyanannak a motívumnak sorozatos ismétléséből tevődik össze (pl. I: 1—6.), vagy különböző szorosan összekapcsolódó motívumok törésnélküli lendülettel végrehajtott folyamata (pl. II: 45—50.). Sok esetben egyetlen hosszabb mozgásegység, pl. összetett motívum (pl. V: 36.), motívumpár (IV: 31—32.), motívumcsoport (pl. IV: 21—24.), mozgássor (pl. I: 27.), mozgásbokor (pl. VIII: a ♫ 57.) is alkothat motívumsort.

A népzene-tudomány hasonló értelemben használja a sor fogalmát. A dallamsor lényegében zárlattal elhatárolt, folyamatos zenei egység, Krohn Ilmari meghatározása szerint „a zene lélegzetvétele”.²⁴ A dallamvonal pillanatnyi nyugvóponttra jutása és a sorok ritmusának záróformulái természetyszerű analógiába hozhatók a koreográfiai motívumsor törés nélküli mozgásképeivel és zárlatos elhatárolódásával.

Nyílt és zárt motívumsorról beszélünk a kádencia minőségétől függően. Ha a motívumsor kádenciája egyszerű sormetszet, vagy álzárlat, a két motívumsor egymástól való elhatárolódása nem olyan éles, tehát nyílt a motívumsor (pl. I: 17. és 18. között). Ha a kádencia félzárlat vagy teljes zárlat, zárt a motívumsor, mivel az elkülönülés sokkal határozottabb (pl. IV: 33. és 34. között).

A motívumsornál nagyobb, összefoglalóbb jellegű szerkezeti egység a *szakasz*. A szakasz rendszerint több motívumsorból tevődik össze (pl. IV: 27—33. motívum), de esetenként egy motívumsorból is állhat (pl. V: 8—15.). A szakaszt mindig zárlatok, néha záró motívumsorok, valamint a koreográfiai viszonylatok megváltozása választja el egymástól. A szakasz szerkezeti szempontból zárt, kerek, önálló nagyobb szerkezeti egység és a szakaszok koreográfiai viszonylatok szempontjából egyneműek. Az egyes szakaszoknak más a szerkezeti és tartalmi funkciója a tánc felépítésében.

A szakaszokat egymástól sok esetben *záró motívumsor* különíti el. A záró motívumsor lényegében ugyanolyan sajátosságokkal rendelkezik a szakasz végén, mint a teljes zárlat a motívumsor végén. Tehát mozgásanyaga és dinamikája élesen elválik a megelőző és utána következő motívumsorokétól (pl. I: 7—11.).

A szakaszt elkülönítő másik tényező, a *koreográfiai viszonylat* a páros, csoportos és eszközzel járt táncokban kap szerepet. A felsorolt táncformákban a tánc felépítését alapvetően meghatározza az, hogy a táncos milyen viszonyba kerül párjával, a csoport többi tagjával vagy az eszközzel. Ilyen koreográfiai viszonylatok a párostáncban például a férfi tánckezdő szóló része, a nő táncba hívása, férfi és nő külön táncolása (pl. VII: ♫ 5—8. és ♫ 5—6.), a páros forgás (VI: ♫ 59—64. és ♫ 67—72.) és helyben figurázás (pl. VI: ♫ 42—58. és ♫ 41—66.), a tágabb és szorosabb összefogódzási módok. A csoportos táncokban, például a párválasztó társasjátékokban a párt kereső részt és a párostáncot tekinthetjük egy-egy koreográfiai viszony-

²⁴ Krohn Ilmari, *Módszertani kérdések az összehasonlító népdalkutatásban*. Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Bp. 1943, 98. old.

latnak. A közölt körverbunk (VIII. sz. tánc) két tételét nemcsak a tempó, mozgáskincs különbségei választják el egymástól, hanem a megváltozott koreográfiai viszonylat is. A botos táncokban a kézbevett bottal való táncolás, az eszköz földredobása és körléptáncolása egy-egy nagyobb elkülönülő egysége a táncnak. Tehát a párhoz, a csoporthoz, az eszközhöz való viszonyulási forma megváltozása, azaz a koreográfiai viszonylat megváltozása határozottan tagolja a táncot és a motívumkincs megváltozását is befolyásolja (pl. a VII. sz. tánc 1—4. és 5—8. motívumáig terjedő részek).

Nyílt és zárt szakaszt különböztetünk meg a befejező motívumsor kádenciájának minősége szerint. Ha a szakasz utolsó motívumsorának zárata félzárlat, álzárlat vagy cezura, nyílt szakaszcsoportról, ha teljes zárlat vagy záró motívumsor választja el a következő szakaszcsoporttól, zárt szakaszcsoportról beszélünk.

Tételnek nevezzük a tánc legnagyobb szerkezeti egységét. A tánc egyes tételeit elválasztja egymástól a mozgáskincs, a tempó, a dallam és zenei kíséret megváltozása (VI., VII., VIII. táncok). A tétel rendszerint több szakaszból áll, de alkothatja egy szakasz is.

A tánc rendszerint több tételből tevődik össze, leggyakoribb a két és három tételes, sok esetben azonban az egész tánc csak egy tételből áll (pl. I., II., III. sz. táncok).

A TÁNC SZERKEZETÉNEK ÁBRÁZOLÁSA

Az egyes táncok szerkezeti vizsgálatának eredményeként képet kell kapnunk a nagyobb egységek egymásutánjáról, kapcsolódásáról, zenei egységekkel való kapcsolatáról, időbeli és mozgásbeli viszonyáról. Ahhoz, hogy az egyes táncok felépítéséről áttekinthető képet kapjunk és hogy a különböző típusú táncok szerkezeti sajátosságait egybevegyessük, szükség van a konkrét megjelenési forma sémaszerű absztrahálására. Ennek a különböző tudományágak területén legjobban bevált módszere a képlet.

Az általunk használt szerkezeti képlet tagozódása a zenei egységek szerint épül fel, mert csak így tudjuk kielégítően ábrázolni a tánc és zene szerkezeti összefüggéseit. A koreográfiai egységek ingadozó terjedelmét, időbeli aránytalanságait nem tudjuk másképp kifejezni és közös nevezőre hozni, csak ha az időbeli arányaiban viszonylag kevésbé ingadozó zenei egységeken belül ábrázoljuk a koreográfiai egységeket. A képlet zenei egységenkénti tagozódása azonban nem azt jelenti, hogy a tánc felépítésének sajátos, zenétől független szerkesztési törvényszerűségei ne jutnának kifejezésre.

Mivel a képlet felírásában a zenei egységek jelölése adja az egész képlet foglalatát, vegyük először sorra a zenei egységek jelölési elveit és használatát. Római számmal jelöljük a legnagyobb zenei egységeket megszabó tempó és kíséret-ritmus változásokat. Így a páros táncokban, karikázókban, ritkábban a férfítáncokban meglévő lassú és friss részt (pl. VI., VIII. sz. táncok) vagy a hármastagozódású táncokban a lassú, középgyors és friss részt (pl. sárközi karikázók, székely és mezősegi párostáncok). A latin abc nagybetűivel jelöljük az egymást követő zenei szakaszokat (versszakokat), mégpedig úgy, hogyha a tánc kísérő zenéje több dallamból tevődik össze,

minden dallam más betűt kap. Az azonos dallam sorozatos ismétlődése vagy periodikus visszatérése esetén ugyanazt a betűjelölést kapja indexszámmal feltüntetve, hogy hányadikban fordul elő. Egy zenei szakaszként értelmezzük tehát a dallam egyszeri megjelenését az esetlegesen hozzájáruló ismétléssel együtt (pl. VI. sz. tánc első zenei szakasza és ismétlése). A tánczenében általánosan használt befejező kádenciát, „lehúzást”, „elhagyást”, amennyiben nem a dallam utolsó sorának időtartamában foglaltatik benne, hanem ahhoz toldalékként járul, az ismétléshez hasonlóan hozzászámítjuk a zenei szakaszhoz (pl. VI. sz. tánc vége).

A latin abc kisbetűivel jelöljük a zenei szakaszon belül a zenei sorokat, illetőleg bizonyos esetekben a zenei félsorokat (lásd alább). Minden egyes betű, függetlenül azonosságtól vagy különbözőségeitől, egy-egy zenei sor időtartamának képviselője (de nem a zenei sor tartalmát fejezi ki). Az egy kisbetűvel jelölt zenei egység ütemeinek beosztását és számát a képlet előtt feltüntetjük. Izopódikus sorok esetében összefoglalóan (pl. a: 4 2/4), heteropódikus sorok esetében soronként részletezve (pl. a: 3,3,4,3 4/4). A sort jelző kisbetűkből álló zenei szakaszt az áttekinthetőség kedvéért zárójelbe tesszük. Ily módon a tánc zenei kíséretének tagozódása nagy vonalakban leolvasható a képletről.

Míg a latin abc kisbetűinek jelenléte a zenei sor jelölője, a különböző betűk használata azonban a dallamsorok mozgás, illetve motívumtartalmának egymáshoz való viszonyát fejezi ki, vagyis azt, hogy az egymásután következő zenei sorok mozgástartalma azonos, hasonló, vagy különböző. A zenei sorok mozgástartalmának az abc sorrendjében történő jelölését az egyes zenei egységeket (szakasz, periódus) elválasztó + jel után újra kezdjük. Ezáltal lehetővé válik, hogy egy-egy zenei egységen belül önállóan vizsgálhassuk a koreográfiai felépítést és ezeket egymással összehessük. Mivel a képlet ebben az esetben már (legalábbis a zenei egységen belül) a koreográfiai felépítést kívánja tükrözni, egyes tánc típusoknál a mozgások és koreográfiai felépítés sűrített, tömör voltát figyelembe kellett venni. Ezekben az esetekben a zenei egységeket elválasztó + jelet egy szakaszon belül is alkalmazzuk a zenei periódusok (féldallamok) határánál. Ilyenkor egy betű egy zenei sor felét jelöli időtartamban és annak koreográfiai tartalmát tükrözi. (Lásd a IV. és V. sz. tánc szerkezeti képletét.)

Az azonos vagy hasonló mozgástartalmú zenei sorokat a zenei szakaszon, perióduson belül (tehát két + jel között) ugyanazzal a kisbetűvel jelöljük (pl. II. sz. tánc első szakaszának első és második sora). A szerkezeti képletben nem tekintjük egymáshoz képest változatnak két zenei sor mozgástartalmát akkor, ha a zenei sort kitöltő mozgások, motívumok mindkettőben rokon jellegűek, tehát egymás közelebbi vagy távolabbi változatai (pl. II. sz. tánc első szakaszának harmadik és negyedik sora), továbbá, ha a sor szerkesztésmódja és arányai nem változnak meg (pl. II. sz. tánc második szakaszának második és harmadik sora). Az egész sorhoz képest időtartamban és mozgásképeinek kialakításában jelentéktelen eltérő elem, motívum megjelenése esetén sem használjuk a változatjelölést (pl. III. tánc első szakaszának második és harmadik sora). Ha két hasonló mozgástartalmú zenei sor közül az egyik végén kádencia-jelölés van (lásd alább), magától értetődő, hogy ez a sor új motívummal bővült, de minőségileg

új betűvel való jelölése fölösleges, hiszen a zárlat jel tükrözi ezt. (Pl. II. sz. tánc első szakaszának harmadik és negyedik sora.) A lényegtelen változások elhanyagolásával érhetjük el azt, hogy a képlet sűrítve és absztrahálva ábrázolja a zenei sorok tartalmának egymáshoz való viszonyát.

Két zenei sor mozgástartalmát változtatnak tekintjük egymáshoz képest akkor, ha az azonos mozgáskincs és motívumok ellenére szerkesztési arányaiban lényeges különbség tapasztalható (pl. VIII. sz. tánc II. tételének 2. szakaszában a második és harmadik sor I. férfi tánca), vagy a sorok valamelyikének összképét lényeges új elem vagy motívum módosítja (pl. I. sz. tánc I. szakaszának első és második sora). Ennek a viszonynak a jelölésére a szokásos variáns indexet használjuk.

Az egymáshoz képest különböző mozgástartalmú zenei sorokat más más betűvel jelöljük.

A népzene tudomány gyakorlata a zenei sorok tartalmának egymáshoz való viszonyát hasonló elvek szerint jelöli a nagybetűs séma segítségével.²⁵

A tánc nagyobb egységeinek a zene egységeivel való találkozását tüntetik fel a kádencia jelölések. A különböző minőségű kádenciák jelei a következők: teljes zárlat \square , félzárlat \lrcorner , álzárlat \lfloor , jelzett zárlat \cdot . Ez tehát azt jelenti, hogy egy bizonyos mozgástartalmú zenei sor (kis betű jelzi) milyen minőségű kádenciával végződik (kádencia jelek jelzik).

A cezura jelölése $|$ általában fölösleges, mivel a sorjelző betűk azonossága vagy különbözősége automatikusan feltűnteti a cezura hiányát, vagy meglétét. Cezurát jelöl még a zenei szakaszokat és periódusokat elválasztó $+$ jel is, ha nem előzi meg valamelyik zárlat jel, vagy fel nem oldja periódus jel (lásd alább).

A bizonytalan kádenciák jelölésére (mivel ilyen szerepe csak a teljes és félzárlatnak van) a teljes és félzárlat jelének szaggatott vonalakkal rajzolt formája szolgál: $\square\dots\square$, $\lrcorner\dots\lrcorner$.

A záró motívumsor jele a fenti zárlatjelek köré írt vastagított teljes zárlat jel: $\boxed{\square}$, $\boxed{\lrcorner}$, $\boxed{\lfloor}$.

A rögtönzött táncokban igen gyakori jelenség, hogy a tánc nagyobb egységei (motívumsorok) időlegesen nem párhuzamosak a zenei egységekkel vagyis a motívumsor vége nem esik egybe a zenei sor végével (pl. I: 1—6.). Ezt a sajátosságot motívumsor eltolódásnak (csúszás) nevezzük és következőképpen jelöljük:

1. \curvearrowright jelet használjuk akkor, ha a zenei sor vége a motívumsort két egyenlő arányú részre osztja.

2. \curvearrowleft jellel jelöljük, ha egy zenei sor mozgástartalma megszakítás nélkül átnyúlik a következő zenei sorba, úgy, hogy a motívumsor többségét az előző zenei sor foglalja magában.

3. \curvearrowright jellel jelöljük, ha egy zenei sor mozgástartalma átnyúlik a következő sorba, mégpedig úgy, hogy a motívumsor túlnyomó többségét a második zenei sor foglalja magába. Ehhez hasonló jelenséget jelöl az álzárlat is, azzal a különbséggel, hogy a zenei egység végén megkezdődő koreográfiai motívumsornak az előző zenei egység végén levő része terjedelmében zárlatszerű.

²⁵ Bartók Béla, *i. m.*; Kodály Zoltán, *i. m.*

4. A fenti jelek módosított formái $\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright$ $\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright$ $\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright$ azt jelölik, mikor a motívumsor eltolódás úgy történik, hogy a zenei sor vége motívumot is felez vagy metsz.

5. Ha a koreográfiai motívumsor több zenei egységet foglal magában és a motívumsoron belül valamelyik zenei egység határa motívumot metsz azt $\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright$ jellel jelöljük.

A motívumsorok eltolódása egyúttal cezura eltolódást is jelent.

A zenei sor, illetve a koreográfiai motívumsor motívumtartalmát fejezi ki a kis betűk felett alkalmazott számindex, vagyis azt, hogy hányféle mozgásegység (motívum stb.) alkotja. Az 1-es indexszámot csak abban az esetben tesszük ki, ha az egész zenei sor időtartamát egyetlen hosszabb mozgásegység tölti ki. Nem használunk indexet, ha egy motívum többszöri ismétlése alkot egy zenei sort. A teljes zárlat motívumát a számindexben nem tüntetjük fel, mivel a teljes zárlat az előzőkhöz képest mindig új motívumot jelent. Motívumsor eltolódás esetén az indexszámot annak a zenei sornak a betűje kapja, ahol a törzsanyag van. Egyenlő arányú eltolódáskor pedig a sorrendben első betű számindexe tünteti fel a motívumsort alkotó motívumok számát.

Az egyes koreográfiai viszonylatok határait a szögletes zárójel egyik fele] jelöli.

Az eddigiek alapján a képletből világosan kitűnik a tánc egyes zenei szakaszokon belüli tagozódása. A táncfolyamat egészének megegyező, periodikusan visszatérő egységeit ez azonban még nem tükrözi, éppen ezért a képlet alatt elhelyezett periódus jelek $\boxed{1} \boxed{2} \boxed{1} \boxed{2}$ ezt emelik ki. Ezt csak akkor használjuk, ha ezek a nagyobb egységek a táncfolyamatban visszatérő jellegűek. A különböző egységek visszatérését a periódus jelben elhelyezett számok jelölik. A periódus jelekben a megegyező számok használatával a mozgásanyag, motívumkincs szempontjából közelebbi és távolabbi változatokat is elnagyoltan, általánosítva azonosítunk.

A koreográfiai egységek közül a motívumsor és szakasz határait külön jellel nem jelöljük. Ezeket a képletről a különböző sor és szakaszhatároló tényezők együttes figyelembevételével lehet leolvasni. A koreográfiai motívumsort a betűjelek azonossága, különbözősége, a csúszás valamint a kádencia jelek alapján lehet megállapítani. A koreográfiai szakaszok elhatárolása pedig a táncot tagoló koreográfiai viszonylatok, periódus jelek, zárlatok és záró motívumsorok alapján lehetséges.

SZERKEZETI KÉPLETEK

Az elmondott általános elvek alapján a következőképpen írjuk fel a táncok szerkezeti képleteit.

1. számú tánc szerkezeti képlete:

$$a: 4 \frac{2}{7}$$

$$A_1 \left(\overbrace{a, a, \boxed{b}^3 \boxed{c}^2}^{\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright} \right) + A_2 \left(\overbrace{a^2 b \boxed{c}^1}^{\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright} \right) + A_3 \left(\overbrace{a a, a, a}^{\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright} \right) + A_4 \left(\overbrace{a \boxed{b}^2}^{\curvearrowleft \rightarrow \curvearrowright} \right) \dots$$

A tánc tempója, kíséretritmusa nem változik, így az egész tánc mozgáskince, ritmikája egységes marad, tehát a táncot egy tétel alkotja. Így a tételjelző római szám használatát mellőzzük. Az ugyanannak a dallamnak egymást követő négy zenei szakaszát $A_1 A_2 A_3 A_4$ jelölik. Az A_4 közepén technikai okok miatt megszakadt a táncfolyamat ezért a hiányzó részeket kipontoztuk. Minden egyes zenei szakasz négy $2/4$ -es ütembeosztású sorból áll. Ezt a négy sort jelöli a zárójelbe tett latin abc négy kis betűje. Az első zenei szakasz (A_1) első zenei sora (a) egy motívum többszöri ismétlődéséből tevődik össze (I: 1–4.), amit a betű számindex nélküli használata jelez. A következő sor elején levő másodlagos mozgástényező (frontváltás) jelenlétét jelzi a két betű között levő vessző, a jelzett zárlat jele. A második zenei sor mozgástartalmát lényeges új motívum módosítja, továbbá szerkezeti felépítése is más, nem ugyanazon motívum ismétléséből tevődik össze, hanem az előző motívum folytatásából (I: 5–6.) és két egymással rokon mozgásegység kapcsolódásából (I: 7–8.), ezért a_2 -al jelöljük. A sor végén levő törzsdöntés miatt (I: 8 második mozgáseleme) ismét kiírjuk a jelzett zárlatot. A harmadik sor b , bár mozgásanyaga már megjelent az előző sorban, de itt már az egész sor alkotója s így az előző sorokhoz képest új mozgás és szerkezeti egységet jelent. $\lambda-1$ jel mutatja egyrészt azt, hogy az előző zenei sor második felében megjelenik az a mozgásanyag, amiből a b sor összetevődik. A nyíl iránya jelzi, hogy a mozgásanyag döntő többsége a b sorban található, a felező jel pedig azt mutatja, hogy az egy kisebb egységet képező mozgássort (I: 8) a zenei sor vége metszi. Az összekötő ív jelenléte és iránya miatt a motívumsort összetevő motívumfajtákat jelölő számindex a b sorban jelzi az a sorban megtalálható, de szervesen a b -hez tartozó motívumokat is (I: 7=10=11, I: 8, I: 9.), tehát a számindex három. Mivel a b az előzőkhöz viszonyítva kimeríti a záró motívumsor fogalmát és cezúrával határolódik Π jelbe kerül. A negyedik zenei sor mozgástartalmát, bár összetevőinek egyes elemei szerepeltek ugyan az előző három sorban, de nem ilyen kapcsolatban, sűrített szerkezeti felépítése miatt c -vel jelöljük (I: 12–14.). A sor végén levő zárlat (I: 14.) kimeríti a teljes zárlat fogalmát, így a sort jelző c -hez a teljes zárlat jele járul. Mivel a teljes zárlat mindig új motívumot jelent az előzőkhöz képest, a számindexben való külön feltüntetése fölösleges.

Az A_2 zenei szakaszban a c zenei sorban a záró motívumsor mozgásanyaga nem tölti ki teljesen a zenei sort, hanem, mint a $\lambda-1$ jel mutatja a második és harmadik b -vel jelölt sorok motívumanyaga átesúszik.

Az A_4 zenei szakasz első sorában a két egymás felé irányuló ív jele azt jelöli, hogy a zenei sor mozgásanyaga részben az előző A_3 szakasz motívumanyagának folytatódásából és az A_4 b sorát alkotó motívumsor megkezdéséből tevődik össze.

A tánc koreográfiai tagozódását, zenével való összefüggését, a képlet alapján a következőkben foglalhatjuk össze. A tánc első koreográfiai szakasza az első zenei szakasz három zenei sorát foglalja magába. Ezt két koreográfiai motívumsor alkotja, amelyeknek metszete nem vág egybe zenei egység végével. A koreográfiai szakaszt lezáró motívumsorhoz egy koreográfiai motívumsorból álló toldalék szakasz járul. A tánc második koreográfiai szakasza egybeesik a második zenei szakasszal és három

koreográfiai motívumsor alkotja. Ezek közül az első rövidebb (egy zenei sor terjedelmű), zenei egységgel egybevágó cezúrával határolódik el a második hosszabb sortól. A zárómotívumsor az előzőtől nem zenei egységgel egybeeső cezúrával határolódik el. A harmadik leghosszabb szakasz hat zenei sor időtartamát foglalja el, egy aránytalanul hosszú motívumsorból és egy rövid záró motívumsorból áll.

A felírt képlet a periódusjelekkel együtt azt tükrözi, hogy az egyes szakaszok fő alkotó részei megegyeznek, ugyanolyan sorrendben következnek egymás után és azonos a funkciójuk a szakaszon belül. Vagyis az 1-gyel jelzett periódus a szakasznak gerincét alkotó koreográfiai egység, a 2-vel jelzett periódus pedig minden esetben záró motívumsor. Az első és második összetett periódus közé ékelődik két sor időtartamú vissza nem térő rész.

A II. számú tánc szerkezeti képlete:

$$a : 4 \frac{4}{4}$$

$$A_1 (a^2 \underbrace{a}_1 b \underbrace{b^3}_2) + A_2 (\underbrace{a^3}_1 b^3 \underbrace{b \underbrace{c}_2^3}_2) + A_3 (\overbrace{a^2}^1 b \dots)$$

A szerkezeti képlet elveinek gyakorlati alkalmazásával kapcsolatban a következő eddig nem érintett probléma merülhet fel. Az első zenei szakasz végén álzárlat jelölést találunk. Ezzel szemben nem tartjuk álzárlatnak a második zenei szakasz harmadik sorának végén levő átcúsúszást (II:45, 46.), mivel ez motívumfeleződéssel jár együtt.

A tánc négy koreográfiai szakaszra tagozódik. Egy hosszú (két zenei sor terjedelmű) félzárattal elhatárolódó motívumsor alkotja a bevezető szakaszt, mely a tánc folyamán nem tér vissza. A következő két-két koreográfiai motívumsorból álló azonos terjedelmű (3—3 zenei sor) szakaszt a teljes záratokkal záruló, visszatérő motívumsor határolja. A negyedik szakasz a második szakaszhhoz hasonlóan kezdődő csonka szakasz.

A III. számú tánc szerkezeti képlete:

$$a : 2, 2, 2, 3 \frac{4}{4}$$

$$A_1 (a \underbrace{b^1}_1 \underbrace{b^2}_2 \underbrace{c^2}_2) + A_2 (\overbrace{a^2}^1 \overbrace{b^1}^1 b \underbrace{c^2}_1) + A_3 (a \underbrace{b}_2 \overbrace{c^3}^1 \underbrace{d}_1) \dots$$

E tánc szerkezeti képleténél egyetlen eddig elő nem forduló jelölésmódot kell megmagyaráznunk, mégpedig azt, hogy az első zenei szakasz második sora azért kapott 1-es számindexet, mivel a teljes záratot jelentő és az előző sorból átcúsúzó motívumon kívül csupán egy mozgásbokr alkotja.

A záratok és visszatérő egységek nem rajzolnak ki a motívumsoroknál nagyobb, világosan felismerhető szerkezeti egységeket, kivéve az 1-es és 2-es

periódusjelekkel határolt szakaszszerű, visszatérő részeket. Ennek magyarázatát abban kell keresnünk, hogy a tánc lényegében a csárdás szőlóban járt formája, és épp ezért a páros táncot tagoló, nagyobb egységeit meghatározó koreográfiai viszonylatok nem szabályozzák.

A IV. számú tánc szerkezeti képlete:

$$\begin{aligned}
 a : 1 \frac{4}{4} \\
 A_1(a \ a \ a \ [a^1] + \overbrace{[a^1] \ b \ b}^{\curvearrowright}) + A_2(\overbrace{a \ a \ a^2] \ b}^{\curvearrowright} + a^1 \ b^1 \ [c^1]) + A_3(a \ a] \ b^2 \ [c^1] + \\
 + a \ a \ a]) + A_4(a^2 \ [b^1] \ c \ c + a \ [a^1] \ b) + A_5(a \ b \dots)
 \end{aligned}$$

A cigánytánc szerkezeti képletének az eddigi példáktól eltérő felírás-módját (lásd a zenei szakasz felbontásáról szóló részt) három tényező teszi indokolttá:

1. A cigánytánc kísérő zenéjének tempója lényegesen lassúbb ($\text{♩} = \text{cca } 126$) a verbunk és a lassú csárdás típusú táncok (pl. II. tánc) zenekísérének tempójánál ($\text{♩} = \text{cca } 140\text{—}160$). Ez teszi lehetővé azt, hogy míg a cigánytáncban egy viszonylag lassú $4/4$ -es ütem időtartama alatt nyolc mozgáselem táncolható el az általános mozgástempó természetellenes meggyorsulása nélkül, addig pl. a II. számú táncban a gyorsabb tempójú négynegyedes ütem időtartama alatt négy mozgáselem táncolása mondható általánosnak. (A cigánytánc összesen harminc $4/4$ -es ütemében a ♩ értékű mozgáselemek aránya a ♩ értékűekhez képest $162 : 37$, míg a második számú tánc harminckét ütemét figyelembe véve ez az arány $34 : 111$. Tehát a cigánytáncban a ♩ , a magyar verbunkban pedig a ♩ a mozgáselemek főértéke.) Éppen ezért a cigánytánc mozgásbeli sűrítettsége és ebből következő szerkezeti tömörsége csak úgy hozható közös nevezőre az eddigi táncokkal, ha a cigánytánc képletében egy zenei sor felének időtartamát (vagyis egy ütemet) képviselik az abc kis betűi.

2. A heterópédikus felépítésű kísérő zenéből következő időtartambeli aránytalanságokat a felbontott képlet kiegyenlíti, illetve reálisan tükrözi.

3. A képlet részletezésének eredményeként szinte motívumként tudjuk jelölni a visszatérő részeket.

A tánc hat koreográfiai szakaszra tagolódik. Az első koreográfiai szakaszt (5 ütem terjedelmű) egy hosszabb motívumsor és egy rövidebb záró motívumsor alkotja. A második leghosszabb szakasz (9 ütem terjedelmű) három motívumsorból tevődik össze és ismét egy záró motívumsor fejezi be. A harmadik és negyedik szakasz egy alkotó soraiban és sorrendjében azonos, de eltérő terjedelmű koreográfiai egység ismétlése. A bizonytalan teljeszárlattal rendelkező ötödik szakasz után egy befejezetlen csonka szakasz következik. Az egyes szakaszok felépítésének jellemző vonása a viszonylag állandó kezdő és záró motívumok illetve motívumsorok jelen-

léte. (1-es és 6-os periódus-jelekkel jelzett részek). A szakaszok visszatérő kezdősora a tánc elején önálló szakaszt alkotva mintegy bevezeti a táncot.

Az V. számú tánc szerkezeti képlete;

$$a : 2 \frac{2}{4}$$

$$\begin{aligned} & A_1(a \ a \ a \ \boxed{a} + a \ a \ a \ \boxed{a}^1) + A_2(a \ a \ a \ \boxed{a} + a^2 a^2 b \ \boxed{b}) + A_3(a^1 \boxed{b}^1 a^1 \boxed{b} + \\ & \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{1 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{1 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{2 \quad 3} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{4 \quad 5} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{5 \quad 6} \\ & + a \ a \ a^1 \boxed{b}) + A_4(a^2 a^2 a^2 \boxed{a} + a^2 a^2 a^2 \boxed{a}) + A_5(a^1 a^1 a^1 \boxed{a} + \\ & \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{4 \quad 5} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{3 \quad 6 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{3 \quad 6 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{6 \quad 2} \\ & + a^1 \boxed{b} a^1 \boxed{b}) \\ & \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{4 \quad 5} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{4 \quad 5} \end{aligned}$$

A közölt erdélyi legényest sűrített mozgáskincse és szerkezete alapján az előző tánchoz hasonlóan felbontott módon ábrázoljuk képletben. Megköveteli ezt az a koreográfiai sajátosság is, hogy egy-egy zenei szakasz két nagyobb koreográfiai egységre oszlik, tehát a koreográfiai szakasz egy-egy zenei periódussal esik egybe.

A tánc azonos terjedelmű koreográfiai szakaszokból épül fel. A szakaszok felépítésének legfőbb típusa az egy motívumsorból álló szakasz, mely záró motívummal vagy záró motívumsorral végződik. A záratok és záró motívumsorok néhány típusa az egész tánc folyamán állandó jelleggel visszatér. Egyes szakaszok mozgásanyaga ismétlődik, esetleg visszatér a tánc folyamán.

A VI. számú tánc szerkezeti képlete:

$$a : 3, 3 : 4, 3 : \frac{4}{4}$$

$$\begin{aligned} & \left[\begin{array}{l} \bullet \text{ I } A_1(a \ b \ b \ b \ b \ \boxed{b}) \\ \circ \text{ I } A_1(a \ b \ b \ b \ b \ b) \end{array} \right] + \text{II } A_2(\underbrace{\boxed{a} \ b^2 \ b^2 \ b^2}_{1 \quad 2 \quad 3}) + A_3(a^2 a \ a \ b^2 \ b \ \boxed{b}^2) + A_4(a \ \boxed{b} \ c^2 \ c^2 \ c^2 \ \boxed{b}^2) \\ & \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{1 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{3 \quad 4 \quad 1} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{2 \quad 1} \\ & \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{1 \quad 2} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{3 \quad 2 \quad 1} \quad \underbrace{\quad \quad \quad}_{2 \quad 1} \end{aligned}$$

A párostáncok szerkezeti ábrázolásánál a férfi és nő táncát külön-külön egymás alá írjuk fel.

A tánc két tételből, lassú és friss csárdásból tevődik össze.²⁶ A táncot

²⁶ A szerkezeti képletben a II. tétel kezdetét a második dallam elején jelöltük, bár a zenei kíséret megváltozása a harmadik dallamnál történik. Eljárásunkat indokolja, hogy a tempó fokozatosan gyorsulva ebben a dallamban éri el a friss csárdás általános tempóját, és ez a zenei szakasz már teljes egészében a friss csárdás motívum-

a koreográfiai viszonylatok megváltozása és az ezekkel egybeeső zárlatok (félzárlat, cezura) tagolják szakaszokra. Az első tétel első szakaszaként kell értelmeznünk — önálló funkciója alapján — a táncrakérést, tánckezdést. A szakaszok általában egy hosszabb vagy rövidebb koreográfiai motívumsorból állnak. Egyes szakaszok a tánc második tételében periodikusan visszatérnek, nagyjából hasonló terjedelemben. A friss csárdás visszatérő periódusai (1, 2) közrefogják a tánc egyetlen, három motívumsorból álló, vissza nem térő szakaszát. Így lényegében visszatérő, zárt felépítés jön létre (ABA). A friss csárdás középső részét elfoglaló szakasz belső felépítésében ugyanez a szerkezeti sajátosság érvényesül. Ebben a szakaszban, ha rövid időre is, de bizonyos mértékig érvényesül a csárdásnál ritkábban, a férfítáncokban gyakran tapasztalható szerkezeti sajátosság, hogy több motívumsorból áll és ezeket a teljes zárlat és záró motívumsor határozottan tagolja. Érthetővé válik ez akkor, ha megjegyezzük, hogy ez a szakasz a páros tánc figurázó része, amikor háttérbe szorul a párostánc szakaszainak többségére jellemző sajátosság, a motívumkincset és szerkesztést korlátozó együtt-táncolás és előtérbe kerül az egyéni táncalkotás.

A VII. számú tánc szerkezeti képlete:

$$\begin{aligned}
 & a: 4 \frac{2}{4} \\
 & \bullet \text{ I. } \dots \text{ II } A_1 \left(\begin{array}{c} \overbrace{a^3}^{\leftarrow} \overbrace{a_v^2}^{\rightarrow} \overbrace{b^3}^{\leftarrow} \overbrace{b_v^3}^{\rightarrow} \\ \text{[1]} \quad \text{[2]} \quad \text{[3,1]} \quad \text{[2]} \end{array} \right) + A_2 \left(\begin{array}{c} \overbrace{b^4}^{\leftarrow} \overbrace{c^2}^{\rightarrow} \overbrace{b_v^3}^{\leftarrow} \overbrace{b_v^3}^{\rightarrow} \\ \text{[3,2]} \quad \text{[3,1]} \quad \text{[2]} \end{array} \right) \dots \text{ III } \dots \\
 & \circ \text{ I. } \dots \text{ II } A_1 \left(\begin{array}{c} \overbrace{a}^{\leftarrow} \overbrace{a_v^2}^{\rightarrow} \overbrace{a_v^2}^{\leftarrow} \overbrace{a_v^2}^{\rightarrow} \\ \text{[1]} \quad \text{[2]} \quad \text{[3,1]} \quad \text{[2]} \end{array} \right) + A_2 \left(\begin{array}{c} \overbrace{b^3}^{\leftarrow} \overbrace{b_v^2}^{\rightarrow} \overbrace{b_v^2}^{\leftarrow} \overbrace{b_v^2}^{\rightarrow} \\ \text{[3,2]} \quad \text{[3,1]} \quad \text{[2]} \end{array} \right) \dots \text{ III } \dots
 \end{aligned}$$

A hármas tagozódású székely párostánc középső részét közöljük, az úgynevezett „maroszséki forgatást”. A táncot rövid szakaszok alkotják. Ez a sűrített szerkesztésmód jellemzi a közölt erdélyi legényest is (V. számú tánc). A teljes zárlatok, záró motívumsorok hiánya és az egy motívumsorból álló szakaszfelépítés az előző párostáncal hozza rokonságba (VI. számú tánc). A tánc sajátos vonása viszont a motívumsorok állandó eltolódása, csúszása és a szakaszok szabályszerű, állandó visszatérése. Ez az utóbbi sajátosság emlékeztet a legényes állandóan visszatérő zárlataira, záró motívumsoraira.

kincseiből épül fel. Meg kell jegyeznünk, hogy az északkelet-magyarországi táncdialektus területén a lassú és friss csárdás határa nem olyan éles, mint Dunántúlon és Erdélyben. A közölt tánc esetében a felvétel célja a friss csárdás megőrkítése volt, ezért aránytalanul rövid a lassú.

A VIII. számú tánc szerkezeti képlete:

$$\begin{aligned} \text{Ia} &: 2\frac{4}{4} \\ \text{IIa} &: 2\frac{2}{4} \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} & \left[\begin{aligned} & 1. \bullet \text{ I. } A_1(\underbrace{a_1^2 a_2^2 a_3^2 a_4^2}_{1}) + A_2(\underbrace{a_1 a_2^2 a_3^2 a_4}_{1}) + A_3(\underbrace{a_1 a_2 a_3 a_4}_{1}) \\ & 2. \bullet \text{ I } \hat{A}_1(\underbrace{a_1^2 a_2^2 a_3^2 a_4^2}_{1}) + A_2(\underbrace{a_1 a_2^2 a_3 a_4^2}_{1}) + A_3(\underbrace{a_1 a_2^2 a_3 a_4^2}_{1}) \end{aligned} \right] + \\ & + \text{II } B_1(\underbrace{a^2 b^2 b_v}_{2} \underbrace{\boxed{c}}_{3}) + B_2(\underbrace{a^2 b^2 b^2}_{2,4} \underbrace{\boxed{c}}_{3}) + B_3(\underbrace{a^2 b^3 b}_{4,2} \underbrace{b}_{2}) \\ & + \text{II } B_1(\underbrace{a a a a}_{2}) + B_2(\underbrace{a a a a}_{2}) + B_3(\underbrace{a a a a}_{2}) \end{aligned}$$

A szigetközi körverbunkból két táncos táncát közöljük. Az 1. idősebb generációhoz tartozó, a 2. középkorú férfi tánca. A tánc két tételből, lassú és gyors részből és mindkét tétel három-három szakaszból tevődik össze. A zenei és koreográfiai szakaszok egybeesők és egy-egy tételen belül visszatérők. A kádenciák törvényszerű tagoló szerepe az egyes szakaszokban a következő: az első szakaszban minden zenei sor végén, a második és harmadik szakaszban a szakasz felénél és végén, a gyors rész szakaszaiban pedig csak a szakasz végén találunk kádenciát. Ennek megfelelően a zárlatok az első szakaszt négy, a második és harmadik szakaszt két-két, a friss tétel szakaszait pedig egy-egy koreográfiai motívumsorra osztják. A kádenciák állandóan visszatérő félzárlatok.

A tánc nem csak szerkezetében, de motívum anyagában is kötött. Ezt a kötöttséget a középkorú férfi tánca tükrözi. Az idősebb férfi táncának gyors részében — ahol az összefogódzás már nem korlátozza — a kötetlenebb férfitáncokhoz hasonló szerkezeti felépítést láthatunk, a kötelező érvényű szakaszhatárokon belül.

A SZERKEZETI TÍPUSALKOTÁS NÉHÁNY SZEMPONTJA

A példának felírt szerkezeti képletek kiinduló pontul szolgálhatnak arra, hogy leszűrjük és felvázoljuk a néptánc néhány fontos szerkezeti sajátosságát és ezek támpontot adjanak a szerkezeti típusalkotáshoz.

I. Tánc és zene összefüggése szempontjából vizsgálva a táncot a zenei és koreográfiai egységek párhuzama és egybevágósága alapján határozhatunk meg típusokat. A zenei és koreográfiai egységek egybevágóságát a teljes és félzárlat, cezura, a motívumsorok eltolódását a zenei egységekhez képest pedig az álzárlat és a csúszás határozza meg. Az uralkodó jellemvonások alapján kirajzolódó három főtípus a következő:

1. *Határozott kádenciájú táncokról* beszélünk akkor, ha a koreográfiiai egységek (motívumsor, szakasz) határai rendszeresen zenei egységek határainal vágnak egybe.

A közölt táncok közül három tartozik ebbe a csoportba: a lőrincerévi pontozó (V.), a halászi körverbunk (VIII.), és a tarpai cigánytánc (IV.). Az utóbbi táncban elszórtan előfordul ugyan motívumsor eltolódás, de a sorok döntő többsége zenei egységgel egybeeső.

2. *Ingadozó kádenciájú táncok* esetében a koreográfiiai egységek határai rendszertelenül esnek egybe a zenei egységek határainal.

Ilyen ingadozó kádenciájú táncok a tyukodi férfiszló (III.), a kanásztánc eredetű simonfai verbunk (I.), az ököritői magyar verbunk (II.) és a következő kategóriával határeset a kiskállói csárdás (VI.).

3. *Bizonytalan kádenciájú táncoknál* a koreográfiiai egységek határai rendszeresen metszik a zenei egységeket.

Ide sorolható a „marosszéki forgató” (VII.).

II. *A tánc koreográfiiai felépítése* szempontjából a típusok meghatározásánál figyelembe kell vennünk a koreográfiiai egységek terjedelmének és mozgásanyagának egymáshoz való viszonyát és az egységek elhatárolódásának minőségét.

1. Az egységek terjedelmének viszonyától függően megkülönböztünk *azonos (izopód)* és *változó (heteropód)* terjedelmű szakaszokat és sorokat.

Izopódikus szakaszok alkotják az V., tételként a VIII. táncot. Izopódikus sorokat találunk a VIII. tánc II. tételében, és az I. tétel egyes szakaszaiban, továbbá az V. tánc 4., 5., és 10. koreográfiiai szakaszában.

Heteropódikus szakaszokból és sorokból áll az I., II., IV. és VI., VII. tánc.

2. A koreográfiiai egységek egymáshoz viszonyított mozgásanyaga alapján a szakaszok és motívumsorok lehetnek *ismétlődők*, szabályosan vagy szabálytalanul *visszatérők*, és *különbözők*.

Ismétlődő szakaszokból áll az I. tánc, tételként a VIII. tánc és helyenként a IV. és V. tánc. Ismétlődő motívumsorokból áll tételként a VIII. tánc.

Szabályosan visszatérő szakaszokból épül fel a VII. tánc. Szabályosan visszatérő sorokat találunk az I., II., IV., V., VII., VIII. táncokban.

Szabálytalanul visszatérő szakaszok a VI. táncban, motívumsorok pedig a III., IV., VI. táncban fordulnak elő.

Különböző szakaszok alkotják az egész táncfolyamatot a II. táncban és jórészt különböző szakaszokból áll a IV. és V. tánc. Különböző motívumsorokat találunk a III., V., VI. táncban és elszórtan a II. és IV. táncban.

Az egyes táncok típusba sorolása az egységek mozgásanyagának különböző viszonya alapján, csupán az uralkodó sajátosságok kiemelésével lehetséges, mivel ezek rendszerint együttesen jelentkeznek.

3. A koreográfiiai egységek minőségi elhatárolódása szerint beszélhetünk zárt és nyílt szakaszokból, valamint motívumsorokból álló táncokról. *Zárt* a koreográfiiai szakasz akkor, ha záró motívumsor vagy teljeszárlat (pl. I., II., IV., V. táncok szakaszai), a motívumsor pedig ha teljeszárlat és félzárlat határolja (pl. V., VIII. tánc motívumsorai). A nyílt szakaszokat félzárlat, cezura (pl. VI., VII. tánc szakaszai), a nyílt motívumsorokat pedig cezura (pl. I., III., VI., VII. tánc motívumsorai) választja el egymástól.

III. A tánc egy ragyobb zenei egységen (szakasz, periódus) belüli tagozódásának főbb típusai is kirajzolódnak a képlet alapján. Ezek a főbb típusok a zenei sorok mozgástartalmának egymáshoz való viszonya szerint a következők:

1. Az *egynemű* mozgástartalmú zenei sorok ismétlő jellegűek (pl. I. 3. zenei szakasza és VIII. szakaszai: a a a a).

2. A *kétnemű* sorok ismétlők (pl. II. 1. szakasza: a a b b, VI. 2. szakasza: a b b b), és visszatérők (VII. 1. szakasza: a b a b).

3. A *háromnemű* sorok ismétlők (pl. I. 2. szakasza: a b b c, I. 1. szakasza: a a b c) és visszatérők (pl. VII. 2. szakasza: a b c b).

4. Különböző mozgástartalmú zenei sorok (pl. III. 3. szakasza: a b c d).

IV. A tánc szerkezetének lényeges jellemvonása építőanyagának, kisebb egységeinek mennyisége és minősége. Eppen ezért a típusba sorolás fontos szempontja a motívumkincs gazdagsága — szegénysége, fejlettsége — egyszerűsége.

1. A motívumkincs gazdagsága vagy egysíkúsága a magas vagy alacsony számindex, a betűk különbözősége vagy azonossága és a periódus jelek ritka vagy gyakori megjelenése alapján olvasható le hozzávetőlegesen a képletről. Pl. gazdag motívumkincsű táncok a III., IV., V. tánc, szegényes az I., VII., VIII. tánc.

2. A motívumkincs fejlettsége vagy fejletlensége a képletről nem olvasható le, erről a tánc kisebb egységeinek meghatározása során alkothatunk képet. Figyelembe kell vennünk, hogy a táncban milyen gyakoriak a szervetlen egységek (mozgáselem, motívumelem, csonka motívum, mozgáscsoport, mozgássor, mozgásbokor) illetve a szerves egységet jelentő motívumok. Különbséget kell tennünk az egyszerű, rövid motívumokból vagy bonyolult, hosszabb motívumokból (bővített motívum, összetett motívum, motívumpár, motívumcsoport) összetevődő táncok között. Pl. I. táncban az egyszerű, rövid motívumok mellett még igen jelentős szerepük van a szervetlen egységeknek. A II. táncban a fejlettebb motívumkincs mellett már csak lényegtelen szerepet kapnak a szervetlen egységek. Az V. táncból a szervetlen egységek teljesen hiányoznak és túlnyomórészt hosszú, bonyolult motívumokból épül fel a tánc.

Befejezésül érintenünk kell még a kötöttség és kötetlenség fogalmát. Ezek a néptánc szerkezetének jellemzésére közhasználatban lévő kifejezések — amint az elmondottakból is kitűnik — önmagukban a szerkesztésmód egyértelmű meghatározására nem elegendők. Ahhoz, hogy a kötöttség és kötetlenség fogalma meghatározó érvényűvé váljon, meg kell jelölnünk, hogy a táncban vagy tánc típusban mik azok a szerkesztési sajátosságok, melyek kötöttek vagy kötetlenek. Így beszélhetünk a tánc nagyobb egységeinek kötött vagy kötetlen sorrendjéről, terjedelméről, motívumkincséről stb. A VII. számú táncban viszonylag kötött a motívumsorok sorrendje, az V. számú táncban kötött a szakaszok terjedelme. A VIII. táncban kötött a tételek, szakaszok sorrendje, terjedelme, de kötetlen a II. tétel szakaszain belül a motívumsorok száma és a motívumanyag mint ez a két férfi táncának összevetéséből kitűnik. A tánc vagy tánc típus teljes vagy részleges kötöttségét csak többszöri megfigyelés és rögzítés

alapján lehet megállapítani. Ezen túlmenően mindenkor meg kell határoz-
nunk a kötöttség vagy kötetlenség társadalmi, időbeli és térbeli korlátait.

Tanulmányunkat helyszűke miatt csak néhány táncal tudtuk illusz-
trálni, éppen ezért ezeket úgy válogattuk, hogy főbb tánc típusainak nagy-
jából képviselve legyenek, lehetőleg különböző táncdialektusok terüle-
téről. Az elmondottak a szerkezeti elemzés és típusalkotás azon legfontosabb
szempontjai, melyek figyelembevételével jelentős mennyiségű anyag fel-
dolgozása után kirajzolódhatnak a magyar néptánc szerkezeti típusai.
Ennek előfeltétele, hogy a táncgyűjtő munka a tanulmányban felvázolt
szempontokat kielégítő, teljes értékű, mennyiségileg is elegendő anyagot
szolgáltasson.

Budapest, 1959. február

UNE ANALYSE STRUCTURALE DE LA DANSE POPULAIRE HONGROISE (SCHEMA METHODIQUE)

Gy. Martin et E. Pesovár

L'analyse de la danse folklorique comprend trois catégories principales: 1.
l'analyse fonctionnelle du contenu de la danse; 2. l'analyse musicale; et 3. l'analyse
morphologique du mouvement. L'étude traite de l'un des facteurs les plus importants
de l'analyse morphologique: l'analyse structurale. Celle-ci est, dans les autres bran-
ches du folklore aussi, la base des recherches comparatives et historiques et de la systé-
matisation.

La condition première de l'examen structural de la danse populaire est le discer-
nement objectif des parties, de ses unités plus ou moins grandes, donc des éléments
de sa structure.

Les composantes mineurs de la danse sont: l'élément cinétique, comme la plus
petite unité indivisible du mouvement; les unités composées de plusieurs éléments
cinétiques, mais non organiques encore au point de vue de la forme, comme le groupe
cinétique, la série cinétique et le nid cinétique. La plus petite unité organique de la
danse est le motif, dont le rythme et le déroulement constituent une unité hermétique
et intermittente, dont le modèle vit nettement dans la conscience du danseur, dans
son aptitude à la danse. Les types de motifs plus développés — motif augmenté, motif
composé, motif couplé, groupe de motifs — se composent de plusieurs motifs simples.

Les unités majeures de la danse sont: la série de motifs, composée à jet continu
de motifs identiques ou apparentés; l'unité plus importante autonome et délimitée,
la phase, se compose de plusieurs séries de motifs; et le mouvement (ou position) qui
comprend en soi plusieurs phases et forme bloc à l'aide de motifs de caractère identique,
du rythme, de l'air et de l'accompagnement musical.

Pour la définition des unités majeures de la danse, nous devons tenir compte de
rapports de la danse à la musique, de l'influence déterminative exercée par la musique
sur la danse. La coupe des unités majeures de la danse se fait selon les unités musicales
correspondantes (mesure, ligne, période, phase). Cependant la coïncidence des unités
musicales et chorégraphiques est différente pour chaque type de danse. Les unités
chorégraphiques concordantes avec les unités musicales se délimitent et leur qualité
est imposée par les cadences. Donc la cadence est le motif chorégraphique final de force
moindre ou plus grande, se présentant à la fin des unités majeures de la danse. C'est
la qualité des cadences qui règle la mesure de la délimitation de la série, de la phase
ou du mouvement des motifs. Les cadences sont les suivantes: 1. cadence complète
(parfaite) quand, à l'encontre des précédents, un motif neuf et plus dynamique com-
pose le final (par exemple: motif no 14 de la danse no I. — en ce qui suit: I: 14). 2. La

demi-cadence, c'est-à dire la variante modifiée, dynamiquement accentuée de l'un des motifs précédents (II : 8, IV : 30). 3. La fausse cadence, lorsque le premier terme de l'unité chorégraphique suivante compose la finale synchronique à la musique de l'unité précédente (II : 22, III : 30, IV : 17). 4. La césure, au cas où, à la limite de l'unité musicale, il y a un simple changement de série de motifs (entre I : 17 et 18; entre III : 24 et 25). 5. La cadence indiquée; là, seuls des facteurs cinétiques secondaires (bras, tronc, changement de front, etc.) marquent la fin de chaque unité musicale.

Si entre les limites des unités chorégraphiques et musicales le décalage est infime, la cadence est incertaine.

Les cadences ci-dessus marquent les limites de la ligne, de la phase, du mouvement de motifs. La délimitation des phases et des mouvements peut être, dans beaucoup de cas, la forme, augmentée en série de motifs, de la cadence, à savoir la série de motifs finale (I : 7—11). Outre les formules finales, les rapports chorégraphiques, donc la modification des rapports réciproques des danseurs, des rapports du danseur et du moyen utilisé (par exemple les différentes manières de s'enlacer dans les danses par couples), jouent également un rôle important dans la structure.

Le résultat de l'examen structural de chaque danse doit refléter l'ordre, la liaison, les rapports des unités majeures chorégraphiques avec les unités musicales, ainsi que leurs rapports temporels et cinétiques. La formule structurale, l'abstraction en schéma, sert les buts de la clarté de la structure et des recherches comparatives. La structure de la formule structurale est basée sur les unités musicales. Les chiffres romains marquent les mouvements de la danse, les majuscules de l'alphabet latin les phases musicales (strophes) qui se suivent. Les minuscules de l'alphabet latin représentent la durée de chaque ligne musicale, mais leur qualité exprime aussi le contenu chorégraphique du dessin mélodique. Après le signe + qui sépare les unités majeures, l'utilisation des minuscules est de nouveau reprise. Les signes des cadences sont: □ = cadence parfaite, ▤ = demi-cadence, une virgule = cadence indiquée, L = fausse cadence. Les cadences incertaines: □, ▤. La série de motifs finale: □, ▤. La fait particulier, que les séries de motifs chorégraphiques ne coïncident pas avec le final de la ligne musicale, représente un décalage de la série de motifs et, selon sa direction, les signes utilisés seront: ↗, ↘. Le nombre des types de motifs dans le dessin mélodique est marqué par l'indice numérique au-dessus des minuscules. Le signe de la limite des rapports chorégraphiques est: J. Les signes périodiques 1 2 3 placés sous la formule soulignent les unités identiques et périodiques de tout le processus de la danse.

Les huit danses publiées représentent des types caractéristiques des différentes régions hongroises et leur analyse, leur formule structurale illustrent la mise en pratique des principes esquissés au cours de la présente étude.

Le dernier passage de l'étude soulève les problèmes de la création de types structuraux.

I. Le rapport de la danse et de la musique, la coïncidence des unités musicales et chorégraphiques peuvent donc servir de base à la définition des types. La danse a une cadence parfaite, si les limites des unités chorégraphiques coïncident régulièrement avec celles des unités musicales (par exemple: les danses V, VIII, IV); la cadence est hésitante, si cette coïncidence, est décousue, confuse (danses III et I); enfin la cadence de la danse est incertaine, si les limites des unités chorégraphiques coupent régulièrement les unités musicales (danse VII).

II. Du point de vue de la structure chorégraphique de la danse, il faut prendre en considération, lors de la définition des types, l'étendue des unités chorégraphiques, les rapports réciproques des éléments cinétiques et la qualité de la délimitation des unités.

III. Les conclusions de la structure chorégraphique interne aux phases musicales peuvent également aider à la création des types.

IV. La qualité et la quantité de ses éléments, de ses unités mineures sont des traits caractéristiques essentiels de la structure de la danse. Justement pour cela, la pauvreté ou la richesse, la primitivité ou la perfection du trésor des motifs sont également des points de vue importants du classement par types.

A KÖZÖLT TÁNCOK ADATAI

A táncokat táncjelírással lejegyezte

Lányi Ágoston

- I. „Verbung”. Simonfa, Somogy megye.
Táncolta: Simon Sándor 54 éves földműves, a magyar banda primása.
Gyűjtötte: Martin György, Pesovár Ernő 1954. VIII.
Film: Népművelési Intézet Filmtára F. 223.
Zenei gyűjtő: Zámbó István.
- II. „Magyar verbunk”. Ökörítő-Fülpös, Szabolcs-Szatmár megye.
Táncolta: Szakács Gergely, sz.: 1884., földműves.
Gyűjtötte: Martin György, Molnár István 1954. IV.
Film: N. I. Ft. F. 383. 2. számú tánc.
Zene: N. I. Lemeztára. 23. A/1. Gyűjtő: Vargyas Lajos, Lejegyezte: Avasi Béla.
- III. „Csárdás egyedül”. Tyukod, Szabolcs-Szatmár megye.
Táncolta: Kiss Tibor 30 éves földműves.
Gyűjtötte: Pesovár Ferenc 1954. IV.
Film: N. I. Ft. F. 386. 1. számú tánc.
Zenei gyűjtő: Martin György.
- IV. „Verbung”. (Cigánytánc.) Tarpa, Szabolcs-Szatmár megye.
Táncolta: Banzár János Bakri, sz.: 1888, rézműves oláh cigány.
Gyűjtötte: Martin György 1954. X.
Film: a gyűjtő tulajdonában.
Zenei gyűjtő: Martin György.
- V. „Pontozó”. Lőrincréve. Román Népköztársaság.
Táncolta: Karsai Zsigmond 34 éves festőművész, péceli lakós.
Gyűjtötte: Martin György, Vásárhelyi László 1954. III.
Film: N. I. Ft. F. 224.
Zenei gyűjtő: Vargyas Lajos.
- VI. „Magyar csárdás”. Kiskálló (Nagykálló), Szabolcs-Szatmár megye.
Táncolta: Berki László, sz.: 1910 és Kiss Erzsébet 19 éves földművesek.
Gyűjtőcsoport tagjai: P. Bacskai Katalin, Martin György, Pesovár Ernő,
Pesovár Ferenc 1955. XI.
Film: N. I. Ft. P. 255.
Zene: N. I. Lt. 35. B/1. Gyűjtő: Vargyas Lajos. Lejegyezte: Martin György.
- VII. „Marosszéki forгатós”. Nyárádmagyarós. Román Népköztársaság.
Táncolta: Kacsó András 31 éves és Kacsó Jolán 26 éves földművesek.
Gyűjtötte: Martin György, Pesovár Ferenc 1956. VIII.
Film: N. I. Ft. P. 395. 3. számú tánc.
Zene: Magnetofonszalagon a gyűjtők tulajdonában. Lejegyezte: Martin György.
- VIII. „Bertóké verbunk”. Halászi, Győr-Sopron megye.
Táncolta: Mátyás József 73 éves és Schifter István 55 éves földművesek.
Gyűjtötte: P. Jámboor Márta, Martin György, Pesovár Ernő 1955. IX.
Film: N. I. Ft. P. 254.
Zene: N. I. Lt. 40. B/6. Lejegyezte: Avasi Béla.

II. sz. tánc. „Magyar verbunk”

Tempo giusto $\text{♩} = \text{cca } 160$

III. sz. tánc. „Csárdás-egyedül”

Tempo giusto ♩-cca 4/8

IV. sz. tánc. Cigánytánc

Tempo giusto ♩ = cca 120

The image displays a musical score for a piece titled "V. sz. tánc. „Pontozó”". The score is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra, and is organized into five systems. Each system contains multiple staves, with some staves featuring complex rhythmic notation and others showing more standard musical notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is indicated as "Tempo giusto" with a metronome marking of "♩ = cca 120". The score is numbered with measures 1 through 60, and there are several repeat signs and first/second endings marked. The notation is in a traditional musical style, with a focus on rhythmic complexity and dynamic contrast.

V. sz. tánc. „Pontozó”

VI. sz. tánc. „Magyar csárdás”

The musical score is for a dance piece, VI. sz. tánc folytatása. It consists of a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is written in a single system, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two systems, each with two staves (treble and bass clefs). The notation is highly complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also various rhythmic markings and articulation symbols. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is that of a 20th-century musical score, possibly from a Hungarian or Eastern European context.

VI. sz. tánc folytatása

The image displays a musical score for a dance piece, labeled "VI. sz. tánc folytatása". The score is written on multiple staves, with a tempo marking of $\text{♩} = 116$ at the beginning. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 34 through 62 visible. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on rhythmic complexity. The staves are arranged in a vertical column, with the music flowing from top to bottom. The notation is dense, with many notes and rests on each staff. The score is written in a single system, with the measures numbered sequentially. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on rhythmic complexity. The staves are arranged in a vertical column, with the music flowing from top to bottom. The notation is dense, with many notes and rests on each staff. The score is written in a single system, with the measures numbered sequentially. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns.

VI. sz. tánc folytatása

The image displays a musical score for a dance piece, labeled "VI. sz. tánc folytatása". The score is written on a single page and consists of a main melody line and three systems of figured bass (basso continuo). The melody line is written in a single staff, while the figured bass systems are written in three staves, each with its own set of figures and musical notations. The figures are numbered and include various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures, with some measures containing multiple figures. The overall layout is typical of a musical manuscript from the 18th or 19th century.

The first system of figured bass (basso continuo) is marked with a diamond-shaped box containing the number "14". The second system is marked with a diamond-shaped box containing the number "14". The third system is marked with a diamond-shaped box containing the number "14". The figures are numbered and include various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures, with some measures containing multiple figures. The overall layout is typical of a musical manuscript from the 18th or 19th century.

VI. sz. tánc folytatása

Tutti gioiello d'aria

simile...

VII. sz. tánc. „Marosszéki forgató”

Tempestato $\text{♩} = 106$
 simf.
 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46.

VII. sz. tánc folytatása

Tempo giusto $\text{♩} = 160-168$

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

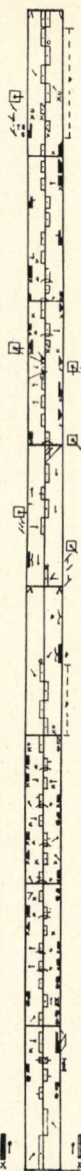
/// 46 /// 32

VIII. sz. tánc. „Bertóké verbunk”

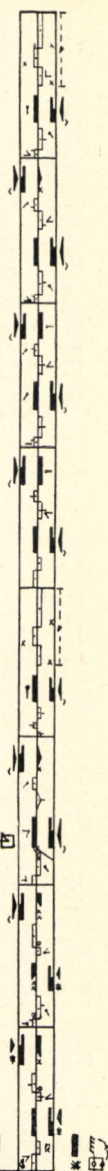
18. sz. gárdia 188. III.



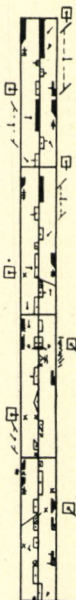
67 66 65 64 63 62 61 60 59 58 57 56 55 54 53 52 51 50 49



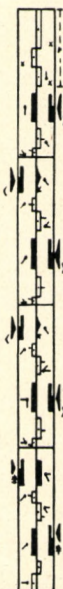
63 62 61 60 59 58 57 56 55 54 53 52 51 50 49



77 76 75 74 73 72 71 70 69 68



71 70 69 68 67 66 65 64



VIII. sz. tánc folytatása

NÉPTÁNCUTATÁS

TÁNCEMLÉKEK

A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG IDEJÉBŐL

László-Bencsik Sándor

A sajnálatosan rövid életű Magyar Tanácsköztársaság táncemlékeiről vajmi keveset tudunk. Ami keveset összegyűjthettem, — a munkásosztály táncéletének, táncagyományainak kutatása kapcsán, — azt kívánom most közreadni. Sajnos, nem tehetem ezt a teljesség igényével, de a rendelkezésemre álló néhány adat is haszonnal szolgálhat. Egyrészt, mint figyelemreméltó emlékeanyag. Másrészt annak a tételnek igazolásául, hogy táncmozgalmunk szervezésében mindenképpen tanulságos és jobb eredményekre vezető lehet, ha fokozottabban vesszük figyelembe a munkásosztály meglévő hagyományait, *sajátos* szükségleteit és spontán kezdeményezéseit. Harmadrészt nem érdemtelen dolog észrevenni, hogy a magyar munkásosztály ösztönös törekvéseiben benne volt egy új nemzeti tánc kultúrának a magja, csírája. Nagyon jó lett volna ezekre korábban felfigyelni, ezt a területet alaposabban megismerni, ám a tanulságok leszűrése sohasem késő.

Ismerjük a magyar munkásosztály történetét, tudjuk, hogy a kezdetben jó részében külföldi — német, morva, — származású munkásság soraiba főként az 1908—1910-es évek nagyméretű iparosításával a magyar parasztság, az agrárproletariátus hatalmas tömege tódult, s hogy a kialakulóban levő munkásosztályunk sokféle népi színből formálódott. A paraszti sorból fölkerültek eleven népi hagyományanyag áramlott a városi munkásság életébe. Szinte detektívmunkaszerűen izgalmas feladat e hagyományok nyomait fölkeresni. Mert nem vesztek el, nem tűntek el nyomtalanul, még ma is ráakadhatni töredékeikre.

Annyi bizonyos, hogy sajátos folyamat indult meg: érdekes átalakulás és kezdő szintézis. Különösen érdekes ez a jelenség éppen a táncokkal kapcsolatban. Amíg a népdalok gyakran csak szöveget cseréltek, addig pl. az a Somogyból fölkerült munkás (Szeidl Ferenc Hoffher gyári lakatos), aki a csárdásában a falujában guggolós figurákat is táncolt, ezeket itt elhagyta, — kinevették miatta — és más lépéseket tanult meg, illetve a körülötte táncolóktól. Így kophattak le az egyes felhozott táncokról az értelmüket, talajukat veszített vidéki különlegességek, a megmaradt táncanyag pedig keveredett, formálódott, sőt elvegyült a többi táncanyag között. Ha koreográfus szemmel talán szegényedés is ez, — egészséges folyamatként indult el mégis, a népi („tájegységi”) tagoltságok, a sokszor már megmerevedett kötöttségek, évszázados szokások kísérete nélkül, — egy emberileg szabaddabb életforma szórakozásbeli, táncos igényeinek kielégítésére. Természe-

tesen nem kizárólagosan, de nem is ütközve a városi táncokkal. (Keringő, francia négyes, polka, tánciskolai táncok.) A felszabadulás után mi nagy-lelkesen „kiprovokáltunk” egy ilyen összeütközést, elég károsan. — Mind-ez elsősorban a csárdás táncokra vonatkozik. De lássuk inkább magukat az adatokat.

A Tanácsköztársaságot lényegében még friss, új munkásosztály vívta ki, amelyben a fenti folyamat abban az időben is igen erős volt. Természetesen a Tanácsköztársaság alatt nem az volt a legdöntőbb kérdés, hogy mit és hogyan táncoljanak az emberek, milyen legyen az új tánc kultúra. Sokkal fontosabb, égetőbb volt a politikai, gazdasági, sőt a katonai helyzet, magának a Köztársaságnak, a munkáshatalomnak léte, építése, harca. S nyilvánvalóan itt, ebben a cikkben én sem kívánom a tánc akkori fontosságát túlbecsülni.

Még csak annyit szeretnék előrebocsájtani, hogy nincsenek *csak* a Tanácsköztársasággal kapcsolatos táncemlékek, inkább úgy lehetne megfogalmazni, hogy ezekben az időkben, — mint minden más, — a tánc is új jelentőséget kapott, a hagyományos régi csakúgy, mint az újabbak, és spontán folyamatként nagy lehetőségek nyíltak meg az új magyar tánc kultúra alakulása és bontakozása előtt.

Nem kell hozzá különösebb fantázia: hol tarthatnánk tánc kultúránkban is, ha a Tanácsköztársaságot nem dönti meg az intervenció, s ha nem az intervenciót meglovagoló belső ellenforradalom követi, — Horthyék minden népi és minden munkáskezdeményezést, s munkáskultúra-lehetőséget elfojtó kultúrpolitikájával.

A teljes magyar tánc hagyománynak is egyik legszebb emléke a *turkevei vörös verbunk*. (A Honvéd Művészegyüttes tánckarának kollektív, s a magam 1952-es gyűjtése.) A táncsal való verbuválás, katonatoborzás legutolsó előfordulása, s a fiatal magyar proletárhatalom vörös hadseregének és a néphagyománynak — még szimbolumnak is beillő — összetalálkozása.

Így meséltek erről a keviek, nevezetesen Németh Lajos: „... amikor 1919 áprilisában a Vörös Hadsereg toborzása megkezdődött, Kevére is megjött a kérés, hogy katona kell a románok ellen. . . . A téren, ahol ma a szovjet emlékmű áll, ott húzták a cigányok. Szalai András bácsi híres verbunktáncos volt, ő toborzott, ő kezdte a táncot. Sokan beálltak akkor ott a vörös seregbe katonának, járták a verbunkot valamennyien, ki-ki úgy, ahogyan tudta, utána meg a csárdást az asszonyokkal, leányokkal estig. . .” (A kevi verbunkot, s egyben a magyar Vörös Hadsereg tudtunkkal egyetlen toborzótáncát Csider Imre és Csider Károly lábáról lejegyeztük, filmre vettük Turkevén.)

De volt táncolás Budapesten is, a Népligetben, április 20-án, a Vörös Hadsereg toborzó ünnepén. Itt nyilván nem lehetett szó táncos verbuválásról, verbunktáncról, mint Turkevén, de a nagy népünnepélylyé terebélyesedett toborzáson több helyütt is szólt a zene és a fűvön táncrakerekedtek a hevesebb vérűek. (Egyébként ezen az ünnepen a népligeti toborzóhely alig győzte lajstromba venni a jelentkezőket.) Kollár Károly nyugdíjas lakatos, egykori vöröskatona, és társai visszaemlékezése szerint: „... csár-

dást táncolt ott mindenki, leginkább mi is. Megforgattuk az asszonyokat, lányokat. Ritkán volt a háború alatt tánc, hát jólesett. . . .”

Sok táncemlék kapcsolódik az első szabad május elsejéhez is. A sörgyáriak (Kőbányán) mesélték el, hogy a híres Dreher sörgyári szokás, a *sörköszöntő* is kivonult akkor az utcára. „Szép nagyszarvú magyar ökrök húzták akkor a szekeret, s nagy szerszámokkal, lapátokkal, keverőkkel, merítőkkal, kötényben, fölgýűrt ingben mentek a sörköszöntők a szekér mellett, fent a szekéren hordó sörök, és a sört május elsejére köszöntötték. Ha elfogyott, újat hoztak a gyárból. Másik szekéren meg a cigányok ültek, és ha megálltunk egy-egy utcasarkon, már mindjárt lett is nagy multság, ének, tánc. . . .” (Nagy János, sörgyári lovászmester.) „. . . A sörköszöntés-kor csakis csárdást lehetett táncolni, nem tudtunk mi semmilyen mást. Még csak keringőt se engedtünk. Nem is húzott a cigány egyebet csárdásnál, meg indulókat. . . .” (Sélley Mihály sörgyári kocsis.)

A Hoffher gyári vörös bált 1919. március végén tartották, a vasmunkások szakegyletének védnöksége alatt a kistésti Koronában. Íme a táncrend:

Nyitótánc: csárdás. (Itt megjegyezni kívánom, hogy a régi munkás, szakköri, szakegyleti multságok nyitótánca rendszerint a palotás volt vagy körmagyar, amelyet leggyakrabban 12 pár tanult meg, valamelyik meghívott táncmester segítségével már hetekkel a bál előtt. Ezek a nyitó-párok legtöbbször éveken keresztül ugyanazok voltak, s minden bál előtt újra próbáltak, hogy felfrissítsék a tudásukat. *Ők voltak a mai üzemi tánc-csoportjaink ősei.*) 2. Valcer. 3. Polka. 4. Csárdás. (Szünet.) 5. Csárdás. 6. Francia négyes. 7. Valcer. 8. Csárdás.

Ugyanennek a bálnak egyik érdekes táncemléke még Reutler Antal lakatosnak kanásztánca. (Még legénykorában került fel Somogyból Budapestre, a Hoffherban vált lakatossá.) „. . . Az asztal sarkára négy poharat állítottam, a közepére is egyet, úgy jártam el a kanásztáncot az asztal tetején. Jókedvemből is, meg már ittam is akkor.

— És a többiek mit szóltak hozzá?

— Mit szóltak volna? Tetszett nekik. Volt közöttük nem egy jó táncos, aki még különb is kijárta, mint én. . . .” (Reutler bácsi ma már nyugdíjas. Kanásztáncának töredékét 1954-ben jegyeztem le.) Ugyanezen a bálon vett részt Verner Vilmos. (Akkor a Hoffherban, jelenleg a Fegyvergyárban dolgozik.) Fiatal korában legszívesebben csárdást és valcert táncolt. A csárdást, amit úgy szeretett, „boroscsárdásnak” mondta, de hogy miért hívják úgy azt nem tudta. Maga a tánc nagyon tanulságos és érdekes. Ugyan tipikusan városi csárdás, de van benne valami, kivált az ő táncolásában, sajátos íz, jelleg, ami felejthetelenné teszi, — akárcsak a vidéki táncok legszebbjeit, színes és változatos. „Akkoriban ez volt a divat, így jártuk.”

Közkedvelt volt nagyon a keringő is, a valcer. A régiek szerint másként járták, mint ahogy ma látni. (Lehet, hogy a gyűjtő szenvedélye teszi, de nekem is jobban tetszik úgy.) A francia négyest is szerették, de már jóval kevesebben járták. A polka általánosan ismert és kedvelt tánc volt. De az emlékek és az adatok — így szűkszavúan is — a csárdás diadalát mutatják. Ez a tánc volt a legkedvesebb és legáltalánosabb. A városba fölkerült paraszti népi táncagyomány ebbe a táncba torkolt bele. (Jellemző Varga

János Kistexti művezető esete: fiatalkorában azért utazott le Gyónra, hogy a szállós leányoktól megtanulja a csárdást. Ő maga pesti születésű, tánciskolába nem járt, s mint mondta tánc közben ellesni nem tudta a figurákat.) Arra is van példa, hogy hogyan keveredett egymással több különféle tánc-hagyomány. Így Taliga Gyula Kistextbeli festő táncában, aki 1913-ban Léváról jött Budapestre. Kérésünkre nagyon szép „lévai csárdást” táncolt a feleségével, de feltűnő volt, hogy ugyanolyan lépések is előfordultak benne, mint Szeidl bácsi somogyi táncában. Kiderült, jóbarátok, fiatal korukban sokat mulattak együtt.

A Tanácsköztársaság régi harcosai, az idősebb munkásgeneráció tagjai szívesen és sokat mesélnek az akkori időkről. És szívesen ejtenek szót a táncokról, táncolásról is, nemcsak azért, mert ez az ifjúkorukat idézi. „Éhesen is, rongyosan is sokat énekeltünk, táncoltunk akkoriban. A miénk volt akkor a világ. . . Annyit azóta se igen énekeltünk, táncoltunk; ha ketten hárman összejöttünk, már szólt a nóta. . .” — mondotta Szeidl Ferenc bácsi.

De nem csupán az egyes emberek visszaemlékezései szólnak a népi táncról, a kétszeresen új értelmet kapott csárdás — úgy is, mint a munkáosztálynak is legkedveltebb táncformája, úgy is, mint a Tanácsköztársaság ünnepeinek, mulatságainak, báljainak legelső tánca — diadaláról, hanem az egykori sajtó, a Vörös Ujság, a Népszava, az Érdekes Ujság stb. szintén számtalan adatot kínál az ez ágban kutatónak. Figyelmet érdemel pl. az Érdekes Ujság egyik fényképes riportja (1919. máj.). A gyerekekről szól, akik előtt megnyíltak a nagyúri kertek és paloták, a gyerekekről, akikre már az állam vigyáz, — s akiknek napi foglalkozása-játéka között szerepel a tánctanulás is. Az egyik fényképen körtáncot, ahogy nézem, gólyatánc-változatot, vagy hozzá hasonlót táncolnak a gyerekek, a másikon táncos népi gyermekjátékot játszanak.

A Tanácsköztársaság csárdáskultusza valahogy emlékeztet az 1848-as időkre, csárdásunk születésére és diadalútjára. S nem tarthatom véletlennek, hogy hasonló dolgok csiráit érezni 1919 táncemlékei között. Kár, hogy nem bontakozhatott ki. Analóg példaként újra a népdalainkra szeretnék hivatkozni. A 19-es időkből nagyon sok dalt gyűjthettünk össze. 75—80%-ban népdalok ezek, amelyekre új, aktuális szövegeket költöttek. Valahogy ilyen-szerű jelenség indult meg a csárdással is, — persze a táncban sajátosan mások a formák.

Úgy vélem, megérné ez a kérdés az alaposabb, részletesebb utánajárását, további és nagyobb arányú gyűjtést, kutatást.¹ Igaz, a tánc a

¹ Hogy ez mennyire így van, arra Czigány Bélának, a győri Xantus János Múzeum várostörténész munkatársának szívességéből meggyőző példát közölhetünk. Ő bocsátotta rendelkezésünkre a győri Vörös Ujság 1919. július 3. számából kijegyzett kis hírt, melyből tudomást szerezhettünk a Tanácsköztársaság idején működött „Budapesti Balett-Pantomim Társaság” létezéséről. Az egykorú sajtóban minden bizonnyal bővebb adatokat is lehetne találni e társulat működésére s a 19-es táncélet más jelenségeire vonatkozóan is. Az említett hír a következő:

„A budapesti balett pantomim első estélye. A győri proletárságnak ritka műelőzetben volt része tegnap. A budapesti balett pantomim társaság tegnap kezdte meg három estére tervezett vendégszereplését a színházban. A társaság vendégszereplő

munkásfolklórnak csak igen kicsiny része. De ha ez a kicsiny rész is ilyen érdekes problémákat hozhat föl, képzelhető, hogy mennyi mindent rejthet magában az egész.

Budapest, 1959. május

SOUVENIRS CONCERNANT LA DANSE AU TEMPS DE LA RÉPUBLIQUE HONGROISE DES CONSEILS

S. László-Bencsik

L'auteur, M. S. László-Bencsik a voulu réunir les souvenirs concernant la danse et subsistant depuis l'époque de la République Hongroise des Conseils. Il s'est basé surtout sur des souvenirs personnels. A l'occasion du recrutement de l'Armée Rouge, il rappelle le «verbunk» rouge de Turkeve; à celle de la commémoration du premier ler mai libre, le «compliment à la bière» des ouvriers des Brasseries Dreher, le «bal rouge» et la danse des porchers à l'Usine Hoffher, ainsi que le culte renaissant de la tchardache.

tagjainak mindenike elsőrangú művész s amit produkáltak, az méltán váltotta ki a közönség általános és tüntető elismerését, *Pauló Bolio* hatásosan előadott proológusa vezette be a műsort. Ezt követték a szebbnél szebb táncjelenetek. *Margot Kulka*, *Sara Sims*, *Emil Bolio*, *Kürthy Erzsé* egyaránt rászolgáltak a zajos tapsokra. A műsor legszebb száma mégis *Lachamp Adrienné* volt. Külön ki kell még emelnünk a pompás rendezést, mely *Fritz Ödönt* dicséri, aki mint kitűnő szavaló is sok tapsot kapott. A műsort új betétekkel ma és holnap megismétlik.”

Az egykorú győri lapok közleményei egyébként a 19-es társastáncélet eleven-ségéről is tanúskodnak, bár a szűkszavú híradásokból, báli meghívókból nem lehet képet alkotni az akkori mulatságok tartalmáról, lefolyásáról. Az egyik hír azonban (szintén *Czigány Béla* kijegyzése) erre is világot vet:

„*Vörös tűzerek táncvigalma*. A kisalföldi 19. vörös tűzérezred jövő szombaton, július 19-én a Lloyd összes termeiben jótékonycélú táncmulatségot rendez. A tiszta jövedelmet a Komáromnál elesettek özvegyei és árvái javára fordítják.” (Vörös Ujság 1919. július 13.) (A szerk.)

EGY PEDÁNS VÉLEMÉNY A RÉGI MAGYAR TÁNCRÓL

Lukácsy Sándor

Nemes magyar táncom! ki ősi nyelvünkkel
S ruhánkkal jöttél ki dicső nemzetünkkel,
.....
Ím a külső népek bámulják díszedet,
S tulajdon nemzeted nem becsül tégedet.

Nagyon igaza volt Csokonainak, amikor ezzel a panaszos felkiáltással fejezte be a somogyi farsangolók báljának leírását a *Dorottyában*. Amit nem tudott elérni ósdi prédikátorok puritán tilalma,¹ azt elvégezte a nemzetiségében megfogyatkozott XVIII. század: a magyar népi tánc, ha ki nem veszett is, az előkelők és a szobai műveltségű értelmiségiek szemében megmosolyogni való, értetlenül nézett kuriózzummá vált.

Érdekes bizonyossága ennek Szép János véleménye (1794-ből), amely eddig, úgy látszik, elkerülte a magyar tánc történet kutatóinak figyelmét.²

Szép Jánosról, a magyar nyelvű esztétikai irodalom érdemes úttörőjéről nem sokat tudunk, még születésének és halálának évét sem ismerjük. Szinnyi életrajzi lexikona csupán annyit közöl róla, hogy 1794 és 1810 között Szombathelyen volt tanár, majd Kassán és Jászberényben folytatta pedagógusi működését. Magyar és latin verseket szerzett, s lefordította Julius Caesar munkáit. Főműve az első magyarul írt esztétika,³ melyet Szerdahelyi György pesti egyetemi professzor (1740—1808) néhány évvel korábban latinul megjelent opusából⁴ fordított vagy inkább dolgozott át anyanyelvére, a kétkötetes könyvet egy kötetre rövidítve.⁵

Szép János esztétikájának „negyedik könyv”-e „a’ különbféleségnek egyeztetéséről” szól. Mindjárt az első fejezetben, Szerdahelyit fordítva, a következőket írja: „A’ dolgok’ különbfélesége kelletlen, és unalmas lészen,

¹ Vö. Maácz László, *Tánc tilalmak a XVII. században*. Táncművészet 1952.

² Szép János nevével és véleményével nem találkozunk sem Kaposi Edit—Maácz László, *Magyar népi táncok és táncos népszokások* (Bp. 1958) című könyvében, sem a korábbi szakirodalomban, melynek bibliográfiáját lásd e munka 268—283. oldalán.

³ *Aesthetika avagy a’ jó ízlésnek a’ szépség’ Filozófiájából fejtegetett tudománya*. Fő tisztelendő Szerdahelyi György urnak nyomdoki után írta Szép János. Szombathelyen a’ szép tudományoknak ifjabbik Tanítója. Budán, Landerer Katalin’ betőivel 1794.

⁴ *Aesthetica sive doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias, et artes amoeniores* autore Georgio Szerdahelyi Archi-Dioecesis Strigoniensis Sacerdote, Philosophiae Doctore, in Regia Universitate Budensi Aesthetices Professore in Publico, et Ordinario, AA. LL. et Humaniorum Pro Directore. Budae, Typis Regiae Universitatis Anno M.DCC.LXXVIII.

⁵ Szerdahelyire és Szép Jánosra lásd Radnai Rezső, *Aesthetikai törekvések Magyarországon 1772—1817*. Bp. 1889 és Mitrovits Gyula, *A magyar esztétikai irodalom története*. Debrecen—Bp. 1928.

ha csak öszve nem egyeztetik. Mert valamint az egyformaság, és hosszas együgyűség unalmat szerez, úgy az egyenetlen különbéleség, midőn az érzéseket, elmét, és annak képeit ide, 's tova rángottya, untattya magát." Ehhez az esztétikai szabályhoz lábjegyzetben a következő példát fűzi Szép János.⁶

„E' regula ellen hibáznak a' Magyar Tántzosok, kik a' Magyar Tántzban elő forduló különbéleséghez kívántató egyenlőséget ritkán, vagy soha sem tartják meg; ez keresztbe járja, ama' kerékbe forog, emez másod magával ugrál, midőn amaz párjával csendesen forgolódik; ismét más pedig magányosan közibek ugorván, mind a' két párt félre taszittya: hová kell ennél nagyob' egyenetlenség? Van a' Magyar Tántzban elegendő különbéleség, melyet a' láboknak, 's kezeknek sok féle forgatásik tesznek, hogy tehát ez a' különbéleség tessék, 's gyönyörködtessen, szükség, hogy azt valamelly kellemetes eggy főrmáság kedveltesse, mely akkor történne meg, ha minden Tántzosok eg'gy időben, az az: egyszerre eg'gy forma figurákat mozgólásokat tennének; így osztán az emberek ugyan el nem unnák nézni; mert szép volna: de a' tántzolók ki-fáradnak. Hibás tudni illyik eb'en is a' Magyar Tántz, hogy ha egyszer el-kezdődik minden nyúgóság, pihenés nélkül sokáig tart; lám a' Németek minden fordulásra meg nyugosznak. Innét nem csudálom, hogy a' közönséges tántz palotákban Magyar Ifjaink magyar nóta helyett, németet kívánnok huzattni, kik közül midőn én eg'yet meg szóllettottam, mondván: *mért kíván öcsém uram németnótát?* felele: *mert nehéz a' magyartántz.* Igen szükséges volna tehát, hogy kik a' Magyar Tántz regulainak öszve szedésében foglyalatoskodnak, azok közé elegyétendő pauzákra számot tartanának.”

Szerdahelyi könyvében ezt a lábjegyzetet nem találjuk meg, a vélemény tehát Szép Jánosé.

A magyar népi táncról korábbi időből csak költőktől, emlékiróktól, papoktól, út- és tájleíróktól származó följegyzéseket ismerünk; Szép János az első, aki a magyar tánc illanó jelenségét, ha még oly röviden is, tudományos vizsgálódás — vagy inkább ítékezés — tárgyává tette.

Mint megfigyelőre nem is panaszkodhatunk: azt emeli ki a magyar tánc tulajdonságaiból, ami annak egyik lényeges vonása, megkülönböztető jegye: a kötetlen szerkezetű, szabadon variálódó előadásmódot s a reá annyira jellemző szilajságot, melyet az úri (vagy polgári?) „közönséges tántz paloták” ifjai nemigen bírnak lélegzettel. Ebből a megjegyzéséből arra következtethetünk, hogy Szép János nem a módi tánchelyeken, hanem nyilván falusi bálon vagy lakodalmon szemlélgette a magyar táncot, talán valahol Baranya megyében, könyvét ugyanis — az „ajánló levél” dátumának tanúsága szerint — Pécssett írta vagy legalább is fejezte be az 1793. esztendőben.

Leírni tudta, megértenie azonban nem sikerült Szép Jánosnak a magyar tánc szépségét: rendetlen mozdulatok zavart egyvelegének bélyegezte azt, ami a harmónia bonyolultabb formája, szabályos alakzatokba kívánta rögzíteni azt, amit egyenlősíteni tilt a táncosok temperamentuma és a nemzeti jelleg. Érdekes, hogy a cipszer lelkész, Glatz Jakab (1776—1831), aki egy

⁶ I. m. 109—110. old.

1799-ben megjelent honismertető munkájába⁷ szőtte bele megfigyeléseit a magyar táncról, több megértést mutatott annak „külömbféleség”-ei iránt, mint a Dunántúlon honos esztéta. A magyarok táncát — írja Glatz Jakab — „nem szabad semmiféle szoros szabályhoz sem kötnünk, *ámbar a mozdulatok nem lesznek szabálytalanok*... Merem állítani, hogy nincs még egy nép, melynek nemzeti táncra oly jól kifejeznék sajátos nemzeti jellemét, mint a magyaroké.”⁸ (Kiemelés tőlem. — *L. S.*)

Szép János értetlenségének oka nyilván az elvont esztétikai kategóriákba merevült ízlés, nem pedig a hazafiatlanság. Hisz érezhetjük soraiból, szeretné ő, ha kelete volna a nemzeti táncnak (különben nem kíváncsiskodnék, hogy mért nem járják), s ugyan miért hozakodnék elő sutácska javaslatával az „egyetlenség” megregulázására, ha nem azért, mert megnemesítve akarja bevezetni a magyar lejtést a „fentebb” tánchelyekre?

Megjegyzésének utolsó mondata, mely „a Magyar Tántz regulainak össze szedésében” fogalaltoskodókra utal, mintha azt sejtetné, hogy már ekkor, a XVIII. század utolsó évtizedében történtek kísérletek népi tánc-elemek összegyűjtésére s azok felhasználásával nemzeti társastánc kialakítására. Az 1790. évi hazafias fellángolás, a nemzeti jelszavakat hangoztató nemesi ellenzéki mozgalom hangulatában és különösen a királyi korona Budára kísérésének társadalmi eseményei között, a díszelő bandériumok fényes találkozóin jól el tudjuk képzelni efféle ötlet felröppenését, bár adatszerű bizonyítékunk nincsen rá.⁹ Feltűnő azonban, hogy amikor három évtized múlva Balla Károly megírja az első nagyobb tanulmányt *A' Magyar nemzeti Tánczról*,¹⁰ szemléletében is, reformáló, szabályozó igyekezetében is mintha csak Szép János hevenyészett javaslatát visszhangozná. Balla Károly értekezését Réthei Prikkel Marián óta¹¹ ismeri ugyan a szakirodalom, de esetleges XVIII. századi gyökereire nem mutatott rá.

Balla Károly ügyvéd (1792—1875) afféle műkedvelő, tudóskodó, irogató ember volt, amilyen szép számmal akadt a múlt század első felében, semmihez sem igazán értő, de sokmindenbe beleszóló; a Tudományos Gyűj-

⁷ *Frey müthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland. Auf einer Reise durch einige Ungarische Provinzen.* Deutschland 28, 1799. (Névtelenül.)

⁸ Magyarul: Kaposi—Maác, *i. m.* 202—203. old. Ugyanitt Glatz könyve megjelenésének éve hibásan: 1789. Hiba csúszott be Glatz szövegének fordításába is, ezért az idézetet a magam átültetésében közlöm. A félreértett mondat eredetije: „... ich getraue mich zu behaupten, dass kein einziges Volk einen Nationaltanz hat, der ganz den eigenthümlicher Charakter desselben ausdrückken möchte, als die ungarische Nation.” (*I. m.* 53. old.)

⁹ Kortársi beszámolókból nem egy helyt olvashatunk arról, hogy a nemzeti viselet daczból felkapott divata kiterjedt a bálókra is. Péczeli József például arról tudósít, hogy Komáromban a nemesi táncestélyeken csupa magyar öltözetet lehetett látni (*Mindenes Gyűjtemény* 1790, I. 223—224. old.), és hasonlóképpen ír naplójában (*Krónika Magyarországi polgári és egyházi közéletéből a XVIII. század végén.* Pest 1868, 183. old.) Keresztesi József is: „Akin német ruha találtatott, magyar lévén, róla leszaggatták; compániákban, bálókban magyaron kívül más ruhát nem szenvedtek.” Hát más táncot eltértek-e? — tolakodik fel önkéntelenül a kérdés — ha egyáltalán tudtak még magyart járni.

¹⁰ *Tudományos Gyűjtemény* 1823, VII. 85—106. old.

¹¹ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai.* Bp. 1924. Balla Károlyra vonatkozóan l. különösen 216—219. old.

teményt, a Társalkodót, a Hasznos Mulatságokat jórészt e derék szorgalmasok írásai töltötték meg. Ilyesmiért akkor még akadémiai dísz járt; Balla Károly is levelező tag lett, még mielőtt egyetlen magvasabb munkáját megírta volna.¹²

A nemzeti táncnak szentelt tanulmányában¹³ felpanaszolja, hogy a magyar tánc „szinte mint az Aesopus' szajkója a' pávák között, számkivetetett mintegy a' nemesebb társaságokból”, sőt már a falusiak is elhagyogatják. Ennél is nagyobb baj, Balla Károly szerint, hogy táncunk elkorcsosodott: külföldi illemesterek idegen divatok „lábozat”-ait (figuráit) vegyítették belé. „Sótt még azt is megtették az'tán, hogy a' valódi lelkes test-mozgásokat kihagyták, minthogy azok csendesebbek valának, a' tarka barkákat pedig bevették és megtartották.” Balla Károly ugyanis úgy véli, hogy csak a *lassú* az eredeti magyar tánc, a *frisses*, „mellynek nem csak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a' Lassú' méltóságával, nem egyéb mint korcsosítás”, és mélyen elszomorodik azon, „hogy magunk között is alig van ezer közt egy, a' ki száz rugdalódzásokat, fertelmes testfintorgásokat, keresztbe kocsa vágott szelességet, ne keverne az el felejtett, 's csak hébe hóba pengő sarkantyú' nagyságos ütése közé”.

Ma már nehéz volna eldönteni, hogy Balla Károly, amikor a „szeleség”-et, a *friss* táncot ily mereven elutasítja, valóságos idegenszerűségeket kárhoztatott-e,¹⁴ vagy pedig olyan sajátságot is, amely eredeti magyar, csak éppen ő nem érezte annak. Annyi azonban nyilvánvaló, hogy Balla is, akárcsak Szép János, megrendszabályozni törekedett a magyar táncot, korlátok közé szorítani a szabad csapongást. Ezt tették szerinte mind „a' mái pallérozottabb nemzetek, kiknek tánczok eleinte szinte darabos és rendetlen vala”, ezért „igyekeztek tánczaikat kipallérozni 's határok közé szorítani”. Szükséges tehát „a' magyar tánczot olly rendbe szedni, hogy az, a' muzsika méltóságának megfelelően, kiírtatna belőle mind az, a' mi a' nemzeti bélyeg nagyságát alacsonyítani látszik: 's lenne egy *Nemzeti korlátos táncz*, mely a' nemes társaságokba, idővel pedig az idegenek előtt is lábra kaplatna. . .”.

Ez a szabályozott magyar tánc legyen — javasolja Balla Károly — „egyes de nem feszes: könnyű de nem szeles: bátor de nem szemtelen: víg de nem pajkos: rátartós de nem göggös”, és álljon két részből: „csendes és sebes Lassú”-ból. „Úgy hogy *minden lábozat, csendes, erőltetés, és rugdalódzás nélkül való illendő mozgásokból állván, sarkantyú pengéssel fejeződné be. A' szép nem hasonló lábozatokat tenne, 's végződven a' kiszabott lábozatok és forgások, vége lenne a' táncznak is.* Nem úgy mint a' mai tánczba, hol a' muzsikusi tetszése szerint kit kit addig zaklathat, míg a' vonóját le nem teszi.”

¹² Vélemény a büntetésmód javítása iránt. Pest 1841.

¹³ Roppant tudós dolgozat! A tánc definíciójával kezdődik, melynél korábbi alkalmasint nincs is magyar nyelven: „A' Táncz nem egyéb, mint azon tanult testmozgás, mely által a' lélek vígadása, dal vagy muzsikai tactusokba jelentődik ki.” — A továbbiakban Jubálról, Szent Dávidról, Szent Ceciliáról épp úgy szó esik, mint Balambérről, a honfoglalásról és a mohácsi vészről.

¹⁴ Réthei Prikkel Marián így értelmezi.

Balla Károly tehát zárt formát tervez, s valami hasonló járhatott Szép János eszében is, midőn a „minden nyúgovás, pihenés nélkül sokáig” tartó virtuos magyar táncot akarta — talán inkább egészségi, mint esztétikai okból — német módra komótosná szelidíteni.¹⁵

Amit vele a kicsit mindig laposan gondolkodó XVIII. századi észmondatt, azt a romantikusan fellengző Ballának a „Nemzetiség” sűgja meg, mégpedig nagyon határozottan, mert a kételkedőknek hamar a szemükbe vágja: „vagy nincs megfogásod a’ muzsikáról: vagy nem vagy magyar”. Ha mégis hajlandó vitatkozni (amikor ti. eszébe jut, hogy hiszen Berzsenyi is a mesterséges rendbe nem szedett magyar táncot dicsőíti versében),¹⁶ jó nagy filozófiai feneket kerít érvelésének: „... a’ szabadság’ használása csak ott szép, a’ hol egy másik szabadnak szabadságába nem vágok. Lehetetlen pedig mind az, hogy a’ magát mutatni akaró tánczos, minden másokat a’ táncz-helytől meg ne fosszon, elég lévén egy keresztbe kocsba ugráló egy szobába; mind az hogy a’ rendtelenségben áljon a’ szabadság. A’ hol határtalan a’ szabadság, nincs ott szabadság.”

Ekként meggyőzöttetvén az összes lehetséges ellenfél, már csak a reformterv megvalósításának módját kell kieszelni. Érezhető, hogy az egyesületek erejét felismerő kor, Széchenyi kora felé haladunk, Balla Károly ugyanis „Egyesület” felállítását javasolja, mely „a nevezetesebb magyar tánczosokat megkeresvén, előtte mindeniket megtánczoltatná; ’s mindeniknek figurájiból az előadottakhoz képest kiválogatandók volnának azok, mellyek a’ magyar muzsika’ lelkével leginkább megegyeznének”. Az így összegyűjtött elemekből alkotná meg „egy e’ végre kirendelt táncz-mester” a magyar báli társastáncot, mely egy végső próbán jóváhagyatván, az egyesület gondoskodnék betanítatásáról és elterjesztéséről.

„Melly Egyesület felállása eránt már lépések is tétettek.” Ezekről a lépésekről nincs semmi tudomásunk; alkalmasint nem terjedtek többre egy-két ábrándos baráti összebeszélésnél.

Idő múltán valami mégis kisarjadtt Balla Károly tervezgetéséből: két évtizeddel tanulmányának megjelenése után, 1842-ben Szöllősy Szabó Lajos „hazánk lelkes hölgyeinek” ajánlva kiadta *Körtáncát*, melyet a nemzet műveltjei — ha nem is az értekezőtől tanácsolt cirkalmas consensus útján — a magukénak és magyarnak ismertek el, lelkesen roptak, és — ezt már egészen Balla Károly szájaíze szerint — pengették hozzá a sarkantyút. Magyar elemekből szerkesztett „korlátos” tánc volt ez, olyan, amilyent a negyvenes évek mindent nemzetiesítő mozgalma igényelt, s amelynek divata néhány farsangon át tartott, amikor aztán az egyszerűbb, de népibb gyökerű csárdás kiszorította.¹⁷

¹⁵ A magyar tánc farsztó mivolta ellen később is hallhatunk panaszt. 1833-ban Szentpétery József így ír a *Tudományos Gyűjteményben* (V. 24.): „...valamint a’ magyar tántz is, bár mennyire tapsoljanak is néki; de azért a’ nagy bálokban tsak a’ szűnet idején mutathatják némelly előre elkészült ifiak magokat, ’s azon kívül pedig tsak a’ falusi és kis városi köznépnek szokott nemzeti tántza fog az maradni; egyébránt pedig a’ kimivelődött részre való nézve igen farsztó lévén, tsak a’ megszokott kerengő fog a’ nép kedvelt tántza maradni...”

¹⁶ *A táncok*. 1811.

¹⁷ Vö. Szentpál Olga, *A csárdás*. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében. Bp. 1954 és Kaposi—Maác, i. m. 71—73. old.

Nem állíthatjuk ugyan, hogy akár Balla Károly, akár a nemzeti társastánc későbbi szószólói olvasták Szép János könyvét, törekvéseik legkorábbi kiindulópontját mégis csak az ő rövid tünődésében kell megjelölnünk. Érdekes, bár a gondolatok rejtekutas és gyakran ellenmondásos fejlődését ismerve nem meglepő, hogy a reformkor hazafias táncmozgalmanak első eszmecsíráját egy pedáns esztéta megütközésében, szabványosító hajlamában fedezhetjük fel.¹⁸

Budapest, 1959. április

UNE PÉDANTE OPINION
AU SUJET DE L'ANCIENNE DANSE HONGROISE

S. Lukácsy

M. S. Lukácsy présente l'opinion d'un des pionniers de la littérature esthétique en langue hongroise, János Szép, au sujet de la danse hongroise à la fin du XVIII^{ème} siècle. Szép souligne la structure libre, les variations des mouvements et la fougue caractéristique de la danse populaire hongroise, mais il n'a pas goûté, ni compris sa beauté, car il a voulu à tout prix examiner et classer cette danse selon des formes régulières et réglementaires.

¹⁸ Cikkem elkészülte után került kezembe Morvay Péter, *Verbunktáncaink kialakulása* c. tanulmánya (Lugossy Emma, 39 *verbunktánc*. Bp. 1954, 7—17. old.), melyben részletesen szól a magyar katonatánc szerepéről a XVIII. századvégi nemesi ellenállási mozgalomban.

NÉPI VERBUNK-DALLAMAINKRÓL

Kiss Lajos

A magyar műzenének egy évszázadon keresztül uralkodó stílusa volt a verbunkos zene.¹ Dallamai egy táncműfajhoz: a verbunkoshoz kapcsolódnak, ez viszont ugyanabban a korban tánc kultúránk területén volt döntő jelentőségű.² De a verbunkos fogalma nemcsak egyszerűen egy táncműfajt jelent vagy az ehhez fűződő tánczenét, hanem egy gazdag és sokrétű hagyományanyagot foglal magában. Mert a verbunkos műzene és műtánc kialakulására erősen hatottak a beléjük került népi elemek, aminek következtében viszont a már kialakult verbunkos stílusa természetszerűleg nagymértékben visszahatott népzeneinkre és népi táncainkra. Ezeknek a kölcsönös hatásoknak megállapítása közös feladata kell hogy legyen a zene- és tánc történetnek, de főleg a néprajztudománynak. Amíg ugyanis a műzene és tánc adatai népzeneink és népi tánc kultúránk fejlődésének problémáit világíthatják meg, addig főleg az újabb gyűjtésekből előbukkanó népi adatok sok olyan kérdésre adhatnak választ, amelyeket a történettudomány eddig homályban hagyott, s amelyekre tisztán irodalmi adatok révén valószínűleg nem is derülne világosság.

Főleg a verbunkos hagyományok népi hátterének felderítésében mutatkoznak hiányosságok. Első lépésként e téren a verbunkosra vonatkozó — aránylag csekély mennyiségű — népi dallam-, tánc- és szokásadatot, amely szétszórta lappang népzenei,³ tánc- és egyéb néprajzi gyűjtésekben, egységesen, rendszerezve mielőbb mind a néprajz, mind a történettudomány rendelkezésére kellene bocsátani.

Jelen tanulmány is e cél érdekében vet fel néhány problémát, és igyekszik egyes homályos pontokat megvilágítani a verbunkos-zene kisugárzásának népi nyomairól, és egyben — jórészt ismeretlen dallampéldák közlése révén — a további kutatás érdekében zenei adalékokkal hozzájárulni

¹ A verbunkos-zenére vonatkozó alapvető ismertetést l. Szabolcsi, *A magyar zenetörténeti kézikönyve*. 2. kiad. 1951, 79. old.; továbbá Szabolcsi—Tóth, *Zenei Lexikon*. II. 652. old.

² A verbunkos-táncra és történeti adataira vonatkozólag l. Réthei—Prikkel, *A magyarság táncai*. Bp. 1924; *A Magyarság Néprajza*. IV. táncfejezete; Molnár, *A magyar tánc hagyományok*; Lugossy, *39 verbunktánc*. Bp. 1954; Morvay, *Verbunktáncaink kialakulása*. uo.; Kaposi—Maácz, *Magyar népi táncok*. Bp. 1957.

³ Népi tánczenei publikációk; Lajtha, *Széki gyűjtés*; *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*, 1954; *Kőrispataki gyűjtés*, 1955; Molnár és Lugossy, *i. m.*; Kiss, *A bukovinai székeltek tánczenéje*. Tánc tudományi Tanulmányok 1958.

az összefüggések felderítéséhez. A verbunkos hagyományok tudományos megvilágítására és az eredmények összegezésére kutatni kell, vajon milyen népi tánc-, zene- és szokásanyag van összefüggésben a verbunkos hagyomány- anyaggal. Vizsgálat alá kell vennünk mindent, ami a népnél a verbunk nevével, táncaival, a feltételezhetően a benne valamilyen formában alkal- mazott népi táncokkal, azok dallamaival és a verbunkolás szokásának a ma még fellelhető népi szokásokban rejlő nyomaival összefüggésben lehet.

A név (Werbung, verbunk, verbuválás) a hadfogadás szokásának német, esetleg szláv közvetítésű nevéből ered. A jó magyar „toborzó” kifejezést, amely már Verancicsnál is (1514) katonai táncot jelentett,⁴ nem használhatjuk néprajzi hitelességgel a verbunk helyett, mert a nép csak ezt az utóbbit ismeri. Maga a verbunk szó nem mindig a hadfogadás szoká- sával áll vonatkozásban, hanem igen sokszor az abban szereplő táncokat jelenti.

A szokás maga korabeli leírásokból minden részletében ismeretes előttünk.⁵ A szilaj, daliás, virtuóz népi tánc gyűjtő hatását használta fel az államhatalom a toborzás sikerének elősegítésére. A látványos, szinte színpadias, katonás egyöntetűségű szokásba belevették az illető vidék népi férfitáncait a maguk alakjában, hogy így a hadfogadás propagatív eszközévé tegyék.

A népnek még él emlékezetében a verbuválás szokása, és erről érdekes leírások még ma is akadnak a gyűjtések folyamán. Egyik ilyen leírás szerint⁶ két utca találkozásánál a téren zajlott le a verbuválás mulatás és tánc kíséretében. Mind többen és többen vettek részt benne. A táncba való beállás jelentette a katonasághoz való elszegődést. A tánc úgy folyt le, hogy táncba igazodtak, lassút, majd frisset jártak rendszerint csak férfiak, a frissbe esetleg nő is beállott („elkapták”). Így folyt a mulatás a lassú és a friss megismétlésével, majd táncos lépésekkel vonultak el a verbuválók. A frissben a figurázás táncosonként eltért, mert a táncosok több helyről gyűltek össze, és mindenki úgy járta, ahogy tudta. A verbunknak ez a for- mája már kialakultságra mutat. Ezt a formát máig is megőrizte a kunszent- miklósi⁷ és kiskunhalasi verbunk.

Hogy a verbuválás alkalmával sokszor éltek esellel, sőt erőszakkal is a toborzók, arra vonatkozólag sok adat akad népdalainkban.⁸ Egy felvidéki daltörredék igazolja⁹ a verbuválók kegyetlenségét, mert sokszor fiatal háza- sokat is elvittek erővel, ha hálójukba keríthették. Szövege:

⁴ L. Szabolcsi—Tóth, *Zenei Lexikon*. II. 614. old.

⁵ A verbuválás leírását lásd Réthei-P., *i. m.*, és Morvay, Kaposi—Maác, *i. m.*

⁶ A régi verbuválás leírását Túrkevéről lásd Lugossy, *i. m.* 19. old.

⁷ A kunszentmiklósi verbunk leírását lásd Lugossy, *i. m.* 56. és 125. old.

⁸ Pl. Lajtha, *Széki gyűjtés* 68. sz. „Verbuválnak Szék városán kötéllel; 104. sz. „Ezernyolcszázharminnégyben” kezdetű dalai.

⁹ Szirénfalva-Ptrukša (Üng), Csehszlovákia 1958. Üveges János (60), Kiss L. gyűjtése. AP. (= Pyrál-lemez magnetofonról átjátszva a MTA Népzene Kutató Csoportja birtokában) 2345 f). Dallama lényegileg azonos a MNT (= Magy. Népzene Tára) III/A 563. sz. Eltérés: a 2., 3., 4. sor első ütemei: a'a'a'a'; e e d e c; ill. e f i s z g d.

Viszik, viszik Buda'it a vason,
Megállítják a „Fekete Sas”-on.
Hármat kijált Marci Estók Éva:
— Gyere haza te, Buda'ji Miska!

Adatközlője szavai szerint „ennek a dálnak az az értelme, hogy abb' az időbe verbuváltak, fogdosták a fiatal legényeket, fiatal házassokat össze. Nem számított, nős vót vagy nem nős vót, akit meg tudtak fogni, elvitték, tizenkét évet kellett neki szógálni. Hazafelé jövetbe kapott egy komisz ruhát, annyi vót a fizetés. Mert . . . ezelőtt ugy vólt régen a negyvennyóc évek eleött, a város pi'accán csináltak egy kast, körülhuzták kötéllel, annak a közepiben vólt sőr, bór, pálinka, a cigány huzta, aki nekijek kívülről is kezet nyújtott, az mán az ő embere vót, az nem szabadult tizenkét e'g'ig. Összevasalták, elvitték. Ezért kijabált . . . a nótába Marci j'Estók Éva, kijátotta az uránok: — Gyere vissza te, Buda'ji Miska!”

Ma a népnél a verbuválás szokása teljes alakjában már alig található meg, de részleteiben még sok helyen megvan. Így a toborzás szokását őrzik egyes gyermekszokásaink, pl. a Balázsolás, Gergelyjárás,¹⁰ továbbá a lakodalmi tréfás verbuválások,¹¹ főleg az ételfelszolgálók, valamint a gyertyástánc koszorúslegényeinek kiválogatásakor; a lakodalmak, búcsúk karélyozói, s feltehetően menettáncai a verbunkos tánc be- és elvonuló mozzanatait tartották fenn. Vannak emlékei a verbunknak női táncaink közt is.¹²

A szokás a gyakorlatból való eltűnése óta — természetesen erős változásokat szenvedett az átvétel és átadás folyamán. Hol a formát, hol a funkciót, hol csak a tánc dallamát őrizték meg részleteikben vagy összefüggéseikben mai élő hagyományaink. Talán nem lesz érdektelen, ha itt felsoroljuk mindazokat a neveket, amelyek a verbunkra, ill. a benne előforduló, vagy a mai értelmezésben vett táncokra vonatkoznak. Ezek a verbunk, verbung, egymagában vagy jelzővel ellátott kifejezésein kívül utalhatnak a tánc előadásmódjára, jellegére (kopogós, dombolós, figura, figurádzó, csapásoló, kiesapó csárdás; sarkantyús tánc), alakzatára (karély, körscárdás), történeti emlékre (Vasvári-verbunk, huszártánc, huszárverbunk), funkciójára (pajtástánc, vőfélytánc, druzsbatánc, lobogós verbung, mars), a mutatványos táncok esetében a használt eszközre (üvegsárdás, üveges, gyertyás-tánc, gyertyás-verbunk), a zenei előadás jellegére (duda-verbung), tempójára (tempós verbunk=magyar tempó, vagy sűrű tempó; magyaros lassú, lassú magyar), helynévre (Marosszéki forgós, erdélyes) férfi egyestánc jellegére (legényes, pontozó, tus, dus), sőt néha a tánc állandó dallamának szerzőjére, előadójára, szövegére („Bertóké,” „barátoké”).¹³

¹⁰ L. MNT II. megfelelő fejezetét.

¹¹ L. MNT III/A 935. old., valamint Varga, *Játékos-dramatikus táncok Biharban*. Táncudományi Tanulmányok 1958, 106. old.

¹² Női verbunk-félre példát l. Lugossy, *i. m.* 20. old. (Vámosmikola, Kapuvár); Lugossy, 77 *Leánytánc*. „Gyóni tustoló”. Az andrásfalvai székelveknél is előfordul lakodalmakban, hogy egy-egy menyecske magában táncol.

¹³ A tánc ilyen birtokragos megjelölésére sok adat van, pl. Lajtha, *Széki gyűjtés* 3. sz. „Árváké”, 9. sz. „Sipos Sándoré” stb. Legtöbbször arról nevezik el, akinek kedves tánca volt. Irodalmi nyoma a szokásnak: Gvadányi, *Pöstyényi fürödésében* „Ez a tánc a fiskáriusunké”.

E sok névvel szereplő táncok azonos típusúak, amit mozgásanyaguk is igazol (lassú lépő, bokázó, csapásoló, ugrós motívumok és egyéb cifrázatok). Csoportosításuk funkciójuk szerint:

1. magános férfitáncok, legényesek, vetélkedő jelleggel, legtöbbször mulatságkezdő funkcióval;

2. párostáncot megelőző, vagy mulatságon azok közt változatosság kedvéért megjelenő magánosan járt legényes;

3. menettáncok: dus, tus, mars, a lakodalomban, búcsún be- és kivonuláskor,

4. tréfás verbuválás, ahol a toborzó funkció tréfás alakban maradt meg,

5. csoportos verbungok, régi népi és újabb műtánc formák megőrzői,

6. a nők által járt „tustolók”.

A verbunkos hagyományokban a fősúly a zenére esik annak ellenére, hogy a szó maga táncfogalmat jelent. A zenéé az elsőség időben is, mert már a XVIII. sz. közepén fejlett, mondhatni kész formákat nyújthatott a táncos szokás részére, míg magáról a kialakult verbunk-táncról csak a század végéről vannak részletesebb leírások.¹⁴

A verbunkos zene gyökerei az ismeretlenség mélyében rejtőznek. Bizonyára közvetlen kapcsolatuk van a régi katona-táncokkal. Ezt bizonyítják a korai verbunkos dallamok, amelyek sok közös elemet tartalmaznak a régi katona-, hajdú- és pásztortáncokkal. Ezen összefüggések tárgyalása azonban már kívül esik e tanulmány körén. Újabb kutatások eredményei azt igazolják, hogy a verbunkos zene eredete jóval régebbre nyúlik vissza, mint gondoltuk. Domokos Pál Péter szerencsés lelete¹⁵ 1759-ből való táncokat tárt fel, ami azt bizonyítja, hogy abban az időben már Erdélyben is készen állott a verbunkos tánczene, és pedig fejlett típusokban, amelyek a stílus jegyeit tartalmazzák. Ugyanezt megerősíti 1. sz. dallampéldánk is.

E stílusjegyeket vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a verbunkos zene tipikusan hangszeres. A szórványosan előforduló énekelt dallamok is túlnyomórészt ráhúzott szövegűek.

Szerkezetileg a nyugati műzene kész formáit veszi át. A korai és a fejlett verbunkos stílus közt bizonyos eltérést látunk, ti. a régebbi darabok egyszerűbb szerkezetűek, lazább szövésűek, ezzel szemben a későbbi kompozíciók kedvelik a szélesebb, komplikáltabb formákat.

Az említett hangszeres jellegből fakad a verbunkos dallamok dúsan kolorált melodikája. A díszítések a cigányos előadásmód jellegzetes cifrázatai: a dallam figurációkkal való körülírása (parafrázis), virtuóz futamok.

¹⁴ Morvay P., *i. m.* 11. old.-án említi, hogy a táncdal egybekötött verbuválásról a XVIII. sz. közepe óta vannak biztos adataink.

¹⁵ Szabolcsi a Haydn-év akadémiai megnyitásán (1958. febr. 2.) számolt be arról, hogy a Domokos Pál Péter által felfedezett sepsiszentgyörgyi kottás kéziratban öt 1759-ből való magyar tánc a korai verbunkos előfutárainak tekinthető. Ugyanez alkalommal Sz. megemlítette, hogy Kiss L., *A bukovinai székelők tánczenéje* c. tanulmányában (Táncstudományi Tanulmányok 1958) a 8. sz. dallam egyike a tévesen Haydn-nak tulajdonított Otto Erich Deutsch által 1830-ban publikált *Zingaresi* (Bécs, 1799) darabjainak. — Hozzátehetjük, hogy Kiss L. fent *i. m.* 5. és 6. sz. táncdallama is ilyen korai verbunk dallamnak tartható.

Főleg a táncszerűségből kifolyólag még a szélesen ívelt dallamú részek ritmusa is jobbára élesen pontozott. Bizonyos sztereotíp záróformulák — az illető táncmotívumnak megfelelően — állandóan ismétlődő alakzatként jelennek meg. Ilyen a *bokázó*, de ennek állandó előfordulása nem annyira szimbolikus jegy, mint inkább a záró táncmotívum jellegzetes ritmusának megfelelő zenei fordulat.

Szintén a tánc követelményeinek megfelelően váltja fel egymást a *lassú* és a *friss*. Ez utóbbi nemcsak trióként jelentkezik, hanem a főtéma-ként szereplő, zárt szerkezetű *lassú* mellett több különböző *friss* is előfordulhat rondószerűen. A lassú és friss váltakozásában tehát örökervényű esztétikai törvényszerűségeken kívül a tánc technikai követelményei is közrejátszanak.

A verbunkos stílusjegyeit összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a nyugati műzenéből vette át zárt szerkezeti formáit és a határozott dúr-moll melodikát, valamint a kor zenei stílusának sok dallamfordulatát. Keleti átvétel a dallamok dús cifrázása, a bővített másod, a „magyar” és „cigány” skála használata. A verbunkos formakészletébe sok népi elem is belekerült. Meggyőző egyezések igazolják,¹⁶ hogy összefüggésben vannak régi táncdallamaink, valamint keleti és keleteurópai népek egyes dallamai közt. Főleg a *kandásztánc* típusai azok, amelyek belezúrtak a verbunkos zene elemei közé.

E stílus kialakításában fontos a cigányok szerepe. Jórészt az ő közvetítésük révén került annyi különféle elem a verbunkosba, de ők voltak a stílus végleges kialakulása után annak a leghivatottabb terjesztői is. Jellegzetes előadásmódjuk minden vonását megtaláljuk a verbunkos táncdabokban. A virágkorát élő verbunkos zene leghivatottabb szerzője: a legenda híré *Bihari János*¹⁷ is cigányzenész volt, aki műveiben szerencsés kézzel használta fel a népi dallamkincs és a régi magyar muzsika (kuruc dalok) legszebb eredményeit. A stílus e nagyarányú gazdagításában részt vett a delelő verbunkos másik két nagy mestere: *Lavotta János*¹⁸ és *Csermák Antal*¹⁹ is. Mind a három szerző maga is elsőrendű hegedűvirtuóz lévén, a stílust is a virtuóztatás irányában fejlesztették tovább. Műveikben a programmal ellátott zene, valamint a kamarazene is bevonul a verbunkos stílusba, amely mindinkább a reprezentatív magyar műzene szerepét veszi át. Kiterjed a színpadi zenére, és a romantikus magyar opera zenei nyelvének alapjává lesz, sőt hosszú évtizedekig a zene uralkodó iránya marad.

Ilyen uralkodó stílus feltétlenül nagy hatást kellett, hogy gyakoroljon a népzeneire is. Mivel a kialakult verbunkos stílus *hangszeres műzene*, a magyar nép zenéje pedig *vokális jellegű*, közvetlen hatások megállapítása nem sok sikerrel kecsegtet. Annál inkább a néppel közvetlen kapcsolatban és zeneileg írástudatlan falusi cigányzenészek által megőrzött hagyománykincs. Sajnos ilyen irányú gyűjtés elég későn és kis mértékben folyt, s így

¹⁶ Példáit l. Szabolcsi, *i. m.* 79* old.

¹⁷ Bihari * 1764. Nagyabony, † 1827, Pest.

¹⁸ Lavotta János * 1764, Pusztafödemes, † 1820, Tállya.

¹⁹ Csermák Antal * 1774, † 1822. Veszprém.

aránylag kevés anyag áll rendelkezésre a végső következtetések levonásához. Legsürgősebb feladatunk, hogy minél több népi hangszeres zenét gyűjtsünk Bartók, Kodály és Lajtha példájára, amire a modern dokumentálási eszközök birtokában még megvan a lehetőség. De a gyűjtésre az utolsó óra érkezett el, mert az anyag már csak elvétve van gyakorlatban, és főleg öreg népi zenészek emlékeiből idézhető csak fel.

A gyűjtést nagyban megnehezíti az a körülmény, hogy a verbunkos műzenének régi kiadványaihoz, annál kevésbé kéziratossághoz alig férhet hozzá a kutató, aki a felveendő népi anyag ősforrásait kívánja megismerni. Hangszeres népi anyag is alig van kiadva, így aztán a zenetörténész sem juthat hozzá az összehasonlítás lehetőségeihez. Ezért a zenetörténeti forrásanyag, valamint a gyűjtött népi anyag kiadásának kettős feladatát sürgősen meg kell oldani, hogy a verbunkos műzene és a népzene egymásra hatását a XVIII. sz. közepétől a XIX. sz. közepéig mielőbb felderíthessük.

Most néhány népi verbunkdallam-változatot bocsátok közre, amelyeken keresztül vizsgálhatjuk a verbunkos műzene és a népzene kölcsönös egymásrahatását. Példáink egy része tipikusan népi hangszeres darab, másik része a műzenéből a néphez került és általa átformált változat. Mind-egyik fajtára egyformán járnak verbunk-táncot. Első 4 példánk a hagyományőrző képességeiről ismert bukovinai székelyek közt felvett hangszeres darab; 3 közülük egy kiváló népi muzsikus hegedű-előadásában.²⁰

Az 1. sz. „Verbunk” nevű hangszeres táncdallam Andrásfalváról.²¹ Nyilván a korai verbunk-stílus egyik népi változata. Közeli rokonságot mutat Haydn 1774-ben kiadott D-dúr zongoraversenye rondó-fináléja (Rondo all' Ongharese) moll-témájával.²² Népi dallam létrehozásának felépítése érdekes módon hasonlít a barokk mesterek motívumhalmozó szerkesztésmódjához, ugyanakkor a Haydn—Mozart stílus mondat-lánc (Satz-Kette)-szerű téma-felépítéséhez. Mivel nem valószínű, hogy ilyen és más hasonló táncdarabot a Bukovinába került és ott teljesen primitív életformát élő székelyek közvetlenül a nyugati zenéből vettek volna át, inkább arra következtethetünk, hogy a XVIII. sz. közepén már teljesen készen állott a korai verbunk stílusa. Így kerültek a bécsi mesterek műveibe dallamai, amelyeknek magyar jellegére mindig van utalás.

²⁰ Rózsa Lajos (* 1899). Andrásfalván híres bandája volt vonósokból, cimbalommal, klarinétal, később rézfúvósokkal kombinálva. Jelenleg Tabódon lakik (Tolna), ahol néhány régibb zenész is él.

²¹ Játszotta Rózsa Lajos, Tabód (Tolna). Magnet. szalag 812/4. sz. a MTA Népzenekut. Csoptulajdonában.

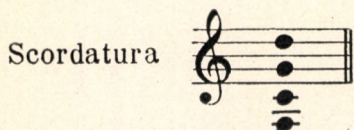
²² Szabolcsi Bence szíves közlése.

1.

Tempo giusto ♩ = 120

Musical score for a single melodic line in G major, 2/4 time, marked "Tempo giusto" with a tempo of 120. The score consists of nine staves. The first eight staves contain the main melody, which features various triplet and sixteenth-note patterns. The ninth staff begins with a tempo change to 126 and continues the melodic line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.





Dallampéldánk szerkezetileg 3 kétütemes motívumból (A B C) épül fel, közülük az A motívum többször erősen variált kezdettel. Az A—B motívumból alakult zenei mondat olyan témaként fogható fel, amelynek első része a tézis, második része az antitézis. Jellemzőes a B motívum kvart-kvint ugrásos zárófigurája, amely az említett Haydn műben fontos szerepet játszik. Ellentétés középrészként szerepel a dúr-hangnemű C kettős-mondat. De annak ellenére, hogy így trióként hatva háromrészessé teszi a formát, mégsem fogható fel valódi zárt szerkezetnek. Felépítése szerkezetileg: ABB | A_vBB | CC | B-első fele, B, B-2. fele | BBA_v | BB. A szerkezet ilyen lazaságából következtetést vonhatunk le a tánc koreográfiájára is, amely a férfitáncokban szokásos módon rögtönzésszerű lehetett. Ez szintén a korai verbunk sajátosságára vall, mert a későbbi verbunknak mind koreográfiája, mind zenéje meghatározott, előírt szerkezetű.

2. sz. példánk az előbbi muzsikusi előadásában — szintén régebbi verbunkdallam.²³ Vokális változata már 1813-ban megjelent a Márton-féle bécsi Csokonai-kiadásban, mint a Béka-egér harc bevezető dala (ugyan-ezt közli Bartalus is: VII. köt. 16.). Másik vokális változatát „ungarische Weise” megjegyzéssel közli az August Härtel-féle Deutsches Liederlexikon (Leipzig 4. Aufl. 189. 1.) „Die Husiten zogen vor Naumburg” kezdettel.²⁴ Ha elfogadjuk alapul az 1813-as évszámot, és feltételezzük, hogy legalább 20—30 évre volt szükség, hogy Bécsben elterjedjen, akkor a XVIII. sz.-ból eredőnek tarthatjuk.

A dallam családjához tartozik — ha nem is közvetlen változatként — Lajtha: Kőrispataki gyűjtés 1. ill. 28. sz. Ennek jegyzetében értékes leírását kapjuk a székely vidékek férfitáncai előadási gyakorlatának: „A székely vármegyékben legismertebb verbunk. „Nagy verbunk”-nak, „Legényes”-nek is hívják. Figura mindig járt utána, de ha legénytánchoz játszszák, 3—4 figura következhet a fő táncrész után. A figurát egyes szólótáncos járja, és a cigány addig ismétli, amíg a legény bírja a tánc nehéz és fárasztó figuráit. Előfordul, hogy egyik legény még javában járja a figurát, s már ugrik melléje a másik legény a maga külön táncfigurájával. Ilyenkor a cigány közvetlenül kapcsol az első figurához egy másodikat, vagy egy rövid ugrózt. A táncrendet a cigány állítja vissza, hogy belekezd a verbunkos kezdetébe, amikor is minden legény visszalép a tánckörbe, és együtt járják mindannyian.” — E leírás tanulsága, hogy a legényesben is megvannak a nyomai a műtáncban használatos csoportos és egyes táncolásnak.

Közölt andrásfalvi példánk előadója szerint a darab „az öreg Kerekes (Táska) verbunkja; bukovinai mulató öreg volt, felugrott, négyszer ütötte meg a bokáját, míg leért a földre”. Ez az adat is a verbunk bravuros egyes férfitánc jellegét bizonyítja.

²³ L. 21. jegyz. Magn. szal. sz. 812/5.

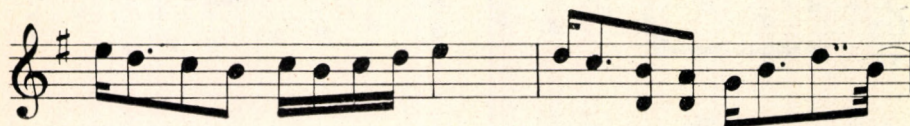
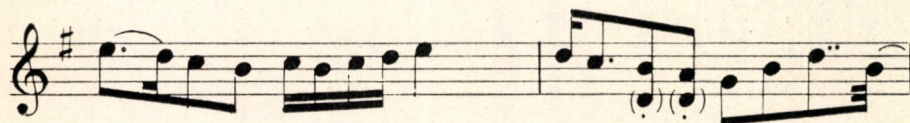
²⁴ Szabolcsi szíves közlése. Ő látta a dalt kiadva egy 1840. körüli német „Kommersbuch”-ban (daloskönyv).

2.

Tempo giusto ♩ = 116

2^a

acc.



A dallam szerkezetileg 4 kétütemes motívumból áll (A B C D), ezek kettesével egy-egy zenei mondatot alkotnak (AB, CD), együttvéve pedig periódust, primitív kétrészes formát. A szerkezet nagybetűs skémája AB AB CD CD, tehát kétszakaszos forma, az elő- és utótagnak a hangszeres daraboknál szokásos megismétlésével.

3. sz. példánk szintén táncdarab a bukovinai Józseffalváról²⁵ dúdolt előadásban. Rokon típusa az előzőnek. 6 kétütemes motívumból álló szerkezetének skémája AB | CD | EF | A_v B_v | CD. A két-két motívumból álló (összetett) mondatokat egy-egy nagybetűvel jelölve AB | C | A_v B háromszakaszos szerkezet jön létre. Érdekes, hogy mind 2. mind 3. sz. dallamunk B sora végén *bővülést* látunk; valamint az, hogy egyes dallamrészek — bár a dallamok más-más helyén — teljesen megegyeznek. (Pl. a 3. sz. 4. és 17. ütemének felfelé törő dallamfordulata a 2. sz. 12. ütemében jelentkezik.) Itt már előfordul a „bokázó-” zárlat (a 4., 9., 17. és 22. ütemben), bár még nem általánosan használt sztereotíp alakjában, amelyet csak a D sor végén (a 9. és 22. ütemben) közelít meg.

3.

Tempo giusto ♩ = 138-152

(Dúdolva)

²⁵ AP. 909 Mezei Mátyásné Mezei Anna (62), Bátaszék (Tolna) 1953. gy. Kiss L.



4. sz. dallampéldánk is andrásfalvi.²⁶ Szélesen ívelt dallama már a XIX. sz. közepéről való lehet. Tanulságos egybevetni egy Kodály által 1912-ben lejegyzett barsi énekelt változattal (l. 4) a példánk).²⁷ A hangszeres változat sorismétléseivel kétszerese az énekeltnek, amelynek emeltt második fele le is rövidült. Nehéz volna megállapítani, melyik lehetett az eredeti forma: vajon a vokális alak csak a hangszeresre applikált szöve-gű-e, vagy pedig fordítva, a rövid énekelt dal szélesedett-e ki hangszeres táncdarabbá. A vokális változat épebb, mert megőrizte az 1—2. sor közti kvintváltást, míg az a hangszeresből eltűnt, annál is inkább, mert az 1. sor 2. üteme egy hanggal lecsúszott. Mégis a teljes alakú hangszeres dallam látszik eredetinek, mivel az énekelt dal 2. fele lerövidült, s így arra már csak refrénszerű szövegrész jutott.

²⁶ Mint 21. jegyz. Magn. szal. 812/25.

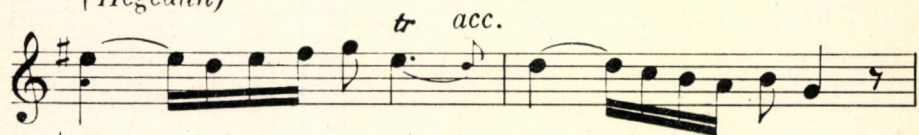
²⁷ Alsószece (Bars) Kemény Lajos (50) gy. Kodály 1912.

4.

Tempo giusto ♩ = 126



(Hegedün)



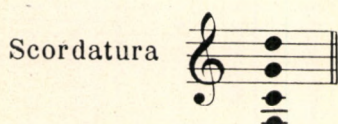
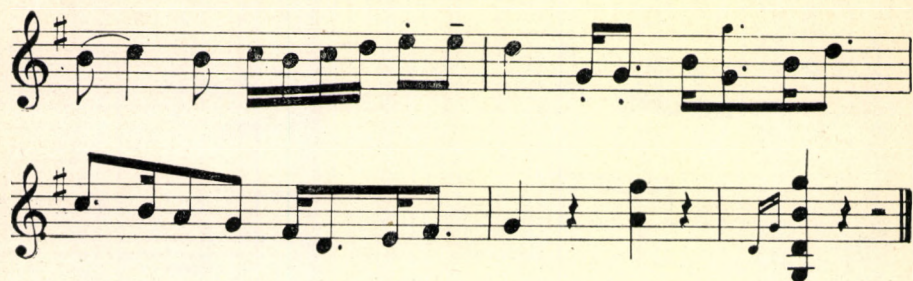
♩ = 130



♩ = 134

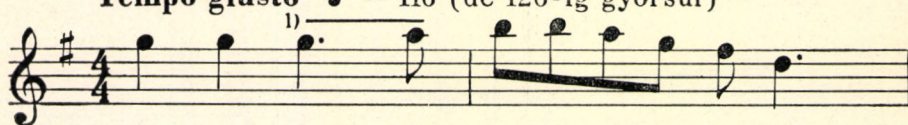






4a.

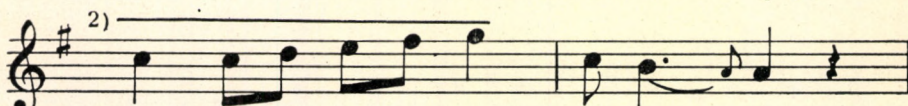
Tempo giusto ♩ = 116 (de 126-ig gyorsul)



Most tu - dom már, mi - től dög-lik a légy,



Most tu - dom már, mit á - rul az a pék.



Refr.: An - gya-lom, vi - o - lám, gye-re be,



Per - düjj még egy - szër az ö - lem - be!

Vált.



-dom már An-gyalom, vi-o-lám, Perdüjj még egyszerű az



A hangszeres változat 4 kétütemes motívumból áll (A B C D), ezek (soronként ismételve) kétrészes formát adnak. Van e dallamnak még egy érdekessége, ami azt bizonyítja, hogy az újabb népies műdalok gyakran veszik témáikat a hangszeres népzeneből. Ugyanis példánk lényegileg közeli variánsa Dankó Pista „Vásárhelyi sétatéren” kezdetű dalának. Ez a műdal népi hangszeres darabunk 3—4. sorával kezdődik, e sor az új népdalstílus mintájára a felső kvinten megismétlődik (A A⁵ B A), 3. sora a hangszeres darab A—B motívuma, 4. sorként pedig annak 3—4. sora ismétlődik meg az alaphangnemben.

Következő példánk egy érdekes népi táncos szokásunkhoz szolgálnak újabb adalékokkal. Az északnyugati magyarság körében Borsodtól Gömörig mindenütt ismeretes a „Vasvári-verbunk” (néhol csárdásnak is mondják), vagy röviden a „Vasvári”. Nevére vonatkozólag eddig nem sikerült megbízható magyarázatot találni. Néhol Vasvári Pálnak, az 1848. március 15-iki forradalom egyik vezéralakjának nevével hozzák összefüggésbe, aki állítólag szabadosapatának verbuválásakor alkalmazta volna, mások viszont valamilyen Vasvár helységhez fűzik a tánc és zenéje eredetét.

A „Vasvári” régi, lassúból és egy vagy több frissből álló férfitánc. Zenéjének lassú része mindenütt a „Martinovics-nóta” néven ismert XIX. század eleji műdal hangszeres alakja. A nép a tánc révén csak ezt a hangszeres változatot ismeri, a vokálist nem. A tánc friss részeinek zenéjében több különféle dallam szerepel: hangszeres műzene, népi táncdal, néha divatos népdal is. Ezek a frissek trió- vagy rondószerűleg fűződnek a lassú főtémához. A Martinovics-nótának öt múlt századi nyomtatott és kéziratos alakja is ismeretes. Mivel ma is sok helyen játsszák a cigányzenekarok, érdemes a régibb alakokat egybevetni az újabban gyűjtött népi változatokkal, mert többféle vizsgálatot is folytathatunk összehasonlításuk révén. Major Ervin még 1926-ban négy alakját is publikálta a Martinovics-nótának,²⁸ a friss részek nélkül. Mi e négy dallamhoz hozzáfűzzük Szentirmay feldolgozását 1867-ből, valamint négy érdekes népi változatot. Mivel a műjórészt hegedű letétben szinte kizárólag *e*-mollban szerepel, itt is ebben a hangnemben közöljük, éspedig egységesség szempontjából a régiesebb, diminuált 2/4-es alakban (újabbban az ilyen lassú, élesen pontozott ritmusú darabokat inkább kétszeres értékben 4/4-be írjuk).

²⁸ Major E., *Három, tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozícióról*. Zene Szemle 1926.

a) Mély bánattal és sok kifejezéssel

Sze-mem-ből köny - pa - tak cse - reg. Em - lé - ked - re é - des ha - zám,

b)

c) Adagio

Sze-mem-ből köny pa - tak o - mol, Em - lé - ked - re É - des Ha - zám,

d)

e) $\text{♩} = 108$

f) $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 118$

g) $\text{♩} = 100$

h) $\text{♩} = 126$

i) Lassú

A Martinovics-nóta itt közölt 9 változata rokonsági sorrendben:

a) Martinovics-nóta. Káldy Gyula, *A szabadságharc dalai és indulói*.
1. sz.²⁹

²⁹ Mint Káldy írja, a dalt gyermekkorában (1848–49-ben) Jókaitól tanulta, és később lekottázta, szövegét pedig Gárdonyi Antal nyugdíjas színésztől, aki Petőfivel együtt Jókai iskolatársa volt Pápán. A dal nevére, keletkezésének idejére és táncra való alkalmazására vonatkozólag ezt írja K.: „Már e század elején ismerték, később a 20-as években Fitos Károly és a többi táncmester ez ének dallamára tanította az akkori fiatalságot a „Magyar lassú”-ra. Ez éneket mondja a nép az 1795. május 20-án a vérmezőn mártírhalt szenvedett Martinovics Ignác nótájának.”

Bár ta - tár - rab szíj - jat fűz - rám Szí - vem csak ér - ted do - bog

Bár po - gány lán - töt fűz - zön - rám, Szí - vem csak ér - ted lán - gol.

accel.

b) Nóta Martinovicsról. Debreceni kézirat. XIX. század eleje. Nemz. Múzeum kézirtattára. Köz. Major E. a 28. sz. jegyzetben idézett műben.

c) Martinovits Magyarja. Tóth István, *Ariák és Dallok verseikkel*. 1832—1843.

d) Lassú Magyar. Liszt János. Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből. XV. fogás. 129. sz. (1832 előtt.)

e) Vasvári-verbunkos. Kiss Lajos gyűjtése. *Eger* (Heves) Molnár János (32) primás. 1953. IX.

a)

b)

c)

d)

e)

f) $\text{♩} = 126$

g) $\text{♩} = 124$

h)

i)

Bár még egy - szer lát - hat - nám kék - lő bér - ced ked - ves ha - zám,
De i - me nem szől - ha - tok. Rí - deg ál - dást bo - csá - tok

Bár - tsak egy - szer lát - hat - nám kék - lő bér - tzed szép Ha - zám,
ten.

f) Vasvári-verbunk. Kiss Lajos gyűjtése. *Nádudvar* (Hajdú) Berkes Aladár (32) primás. 1959. VIII.

g) Vasvári-verbunk. Kiss Lajos gyűjtése. *Nemesradnót-Radnovce* (Gö-mör) Csehszlovákia. György Antal (48) primás. 1958. XI.

h) Nádudvari verbunk. Közölve: Lugossy Emma, *39 verbunktánc*. 1954 : 76. Gyűjtötte Domokos Pál Péter *Nádudvar* (Hajdú) 1953.

i) „Ne bántsda magyart!” Szentirmay Elemér 88. mű („Régi stylban”) 1867.

Szerző nevét csak a *d* és az *i* változatnál találjuk. A *d* változat felett Liszt János (Liszt Ferenc állítólagos rokona) neve áll. Kérdéses azonban,

Vi - gan, buny - nám le sze - me - met, Majd ha egy hant el - te - met.
 Fe - léd ha - zám bús szí - vem - ből, Csak köny - pe - reg sze - mem - ből.

Bé - kén fog - nám bé sze - me - met, Mi - dón a' sors el - te - met.

hogy ő-e az eredeti mű szerzője, vagy pedig csak a dallam feldolgozója. Ez utóbbi feltevés mellett több körülmény is szól.

1. A darab aránylag későn került kiadásra, éspedig az 1823—1832 közt megjelent „Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből” sorozat utolsó, XV. fogásaként kb. 1832-ben, holott a Martinovics-nóta szövege minden valószínűség szerint nem sokkal az összeesküvés (1795) után keletkezett, maga a dallam pedig az *a)* és *b)* változat adatai szerint már a XIX. század elején. A megjelenés időpontja azonban még nem perdöntő bizonyíték, hiszen a mű elkészülhetett már jóval a kiadás előtt is. Nyomósabb oknak számít az a körülmény, hogy

2. Liszt János művének *triója*, amely a lassú rész motivikájából merít, egyik változat mellett sem szerepel. Ha az ő kiadványa volna az ősforrás, akkor triójának ebben az alakjában nyoma volna a többi régi változatban, sőt a népi variánsokban is. Ezzel szemben azt látjuk, hogy ezek nem a Liszt-féle triót használják fel, hanem helyette más-más népi ízű táncdarabbal pótolják ki a friss részt.

Magában a Liszt-mű lassújában is találunk néhány olyan kisebb fordulatot, amely az összes többi változattól eltér. Így a 4. ütem végső hangja egyedül nála *fisz*¹, míg a többiekben kivétel nélkül *disz*¹. A 7. és 15. ütem 4. nyolcadának első tizenhatoda egyedül Lisztnél *a*², másutt mindenütt *h*² (a *h*) változat lefelé haladó skálájában is valószínűleg *h* akart lenni e helyen), vagy pedig *g*². Legfeltűnőbb eltérés azonban a 8. és 16. ütemben mutatkozik, ahol a bokázó jellegzetes ritmusára akkordfelbontásos cifrázatot találunk a megszokott „bokázó” záradék helyett.

Az előbb mondottak azt látszanak bizonyítani, hogy Liszt János csak feldolgozója az eredetileg vokális jellegű Martinovics-nóta ősalakjának, amelyet virtuóz hangszeros darabbá dolgozott át, szervesen összefüggő trióval kiegészítve. Ez a trió kis méreténél fogva nem felel meg a tánc céljainak, nyilvánvalóan nem is táncdarabnak szánta a művet, hanem tisztán zenei célú művészi hangszeros darabnak. További kutatásra lenne még szükség annak végérvényes eldöntésére, vajon Liszt János eredeti szerzője-e, vagy pedig csak feldolgozója-e a Martinovics-nótának.

Az *i*) változatnál Szentirmay Elemér szerepel szerzőként. De itt már kétségtelen, hogy a hangzatos „Ne bánts d a magyart!” címet viselő, a Liszt-féle *d*) változathoz hasonlóan virtuóz hangszeros letétnek csak feldolgozója Szentirmay. Hogy nevét nyugodt lelkiismerettel írta egy idegen eredetű darab fölé, csak azt bizonyítja, hogy abban az időben nem tettek éles megkülönböztetést szerző és feldolgozó közt. Igaz, hogy a szerzői elsőségnek ilyen könnyenvevése az okozója a kor sok plágiumperének.

A változatok keletkezési időrendjét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a dallam eddig ismert első leírt alakja a Debreceni kézirat (*b*) változat), a XIX. század első negyedéből való (talán már az első évtizedből). Vele egykorú lehet az *a*) változat. Ezt Káldy 11 éves korában tanulta meg Jókaitól, aki viszont még pápai diákkorából tudta. Káldy állítását,³⁰ hogy már az 1820-as években erre a dallamra tanította a fiatalságot Fitos Károly és a többi táncmester a magyar lassúra, teljes mértékben megerősíti a Debreceni kézirat egyezése a Káldy által lejegyzett dallammal. Időrendben harmadik a Liszt János-féle *d*) változat, amely, mint láttuk, 1832-ben került kiadásra, míg a sorrendben negyedik *c*) változatot Tóth István már csak jóval ezután jegyezhetette le. A Szentirmay letétű *i*) változat még későbbi keletű: 1867-ből való. A népi változatok, amelyek a régi alakokat megőrizték, mind az utolsó évtizedből való lejegyzések.

A változatok közül az első három *vokális* jellegű egyszerűbb, cifrázat nélküli, énekelhető dallamvonala révén. Közülük az *a*) és *c*) változatnak — lényegében azonos — szövege is van. A *b*) változat alatt nincsen ugyan szöveg, mégis énekelhetőbb, mint Tóth István zongoraletétje: a *c*) változat.

³⁰ L. 29. jegyz.

amelynek szövege azonban nyilván nem a zongora-parafrázis cifrázatos, felbontott akkorddal, oktávttöréssel teli, hangszeres jellegű dallamára vonatkozik, hanem a Martinovics-nóta egyszerű énekdallamára, amelyet Tóth feleslegesnek tarthatott külön is leírni, éppen azért, mert mindenki ismerte. A további példák határozottan *hangszeres* jellegűek. Köztük a legdúsabban kolorált a Liszt-féle *d)* változat. De vetekedik vele a Szentirmay átiratú *i)* változat, amelynek futamai néha szélesebbek az előzőnél, mint pl. a 7. és 15. ütem. A népi változatok nyilván e kettőből merítették anyagukat.

Ha a dallamokat részletes analízis alá vetjük, egybevetésük révén első sorban a vokális és hangszeres stílus megoldásai közti különbségeket figyelhetjük meg. Az előbbinek fő jellegzetessége az énekelhetőségre, egyszerűsége való törekvés. Furcsa, hogy a szövegnélküli *b)* változat adja a legénekszerűbb és legtisztább alakot néhány helyen, így a 11–12. ütemben.

A hangszeres változatok skálamenettel, futammal, akkordfelbontással dús kolorálásra, virtuóz hegedű-előadásra törekszenek. Ritmusaik komplikáltak, szinte művészi rögtönzés hatását keltik. Futamaikat sokszor színezik kromatikával. Főlegesen itt minden apróságra kitérnem, hiszen az egymás alá írt dallamok eltérései könnyen áttekinthetők. Mégis megemlítek néhány dolgot, amelyek tanulsággal szolgálhatnak a dallam fejlődése tekintetében is.

A vokális változatok hangköz-ugrásait szinte rendszeresen kitöltik skálamenettel, futammal a hangszeres változatok (1. 1., 3., 4., 9., 10. ütem). Érdekesen tér el a többitől a *g)* és *h)* változat skálaszerű visszakanyarodása a 2. ütemben, nyilván a 4. ütem mintája szerint. Az *a)* *b)* *c)* változat felbontott akkordszerű dallammenete helyett az 5. és 13. ütemben a *h)* és *i)* változat az ütemek első felében ellenmozgású skálamenetet, majd felbontott akkordfigurációt mutat, míg a *d)* *e)* és *f)* változat bravúros skálafutammal oldja meg ugyanezt a kérdést. Érdekes, hogy e helyen egy negyedik megoldást is látunk: a *g)* példában az előző eszközök helyett sima, egyszerű, de keményvágású ritmusképletet.

Újabb tanulsággal szolgál a példák vizsgálata az *ismétlés* szempontjából. Népi előadásunk egyik, még eddig végleg el nem döntött problémája ez. A hangszeres stílus általában hajlik az ilyen megoldásra, különösen táncra való játszás alkalmával. Példáink közül az első rész (1–8. ütem) a *d)* *e)* *f)* *g)* *i)* változatban ismétlődik meg, és pedig az *e)* *f)* *g)* példa esetében eltérő szekundóval (az *e)* *f)* visszavezető „Auftakt”-szerű fordulattal, a *g)* pedig moduláló akkorddal). A második rész (9–16. ütem) ismétlését látjuk az *a)* *d)* *e)* *f)* *h)* *i)* változatban, és pedig az *e)* *f)* változat esetében szekundóval; az előbbinél a primóban a paralel dúr dominánsa felé vezető modulációval, utóbbinál pedig akkord-anticipációval. Azt látjuk tehát, hogy a hangszeres változatokban egy kivétellel mindenütt megvan — bizonyára a táncprakszis hatása alatt — az ismétlés; sőt a második rész ismétlését az *a)* példában is megtaláljuk, ami szintén alátámasztja Káldy állítását a Martinovics-nóta tánc kísérelő szerepéről.

Éppen a táncgyakorlat szempontjából kell még megemlítenünk két jelenséget. Az *i)* változat elején ütemelőzőt találunk. Használatára zeneileg semmi különös szükség nincs, sőt magyaros tánczenében egyenesen kirívó. Itt sem a szorosan vett „Auftakt”-ről van szó, inkább a népzeneinkben megszokott jelenségről: „a kezdőhang alulról való megtámasztásáról” (Kodály).

6. I.

b) Friss

[variált ismétlés]

j)

k)

Szerepe még inkább a tánceprakszissal függ össze: a tánc indítását készíti elő. Hasonló szerepet tölt be a már említett „Auftakt”-szerű visszavezető fordulat az e) és f) példa első primójában.

Fontos megemlékeznünk még a lassú tétel első és második részének „bokázó” záróritmusáról. Ez az a) b) c) g) változatban sima ritmusban jelentkezik, de a további példákban már a valódi alakban. A d) változat a „bokázó” ritmusában akkordfelbontásos cifrázatot hoz. Példáink eléggé meggyőzően mutatják a bokázó fejlődését a vokális változatokban jelentkező lazább megjelenési formái után a kései verbunkosban megszokott táncszerű alakjáig.

A népi táncgyakorlat tanúsága szerint a Vasvári-verbunkosban mindig friss következik a lassú után. Míg a lassú zenéje kivétel nélkül mindenütt a Martinovics-nóta, addig a friss részek dallamai nagyon különböznek. Példáink közül csak a b) d) f) és g) változathoz kapcsolódik triószerű friss rész. Fontos feladat e frissek vizsgálata, és annak a megállapítása, hogy *milyen* dallamok fűződnek frissként a Martinovics-nótához. Az említett négy példán kívül kiterjesztjük vizsgálatainkat újabb hat frissre. Közülük az egyik egy tánckiadványból való („Vasvári-induló” címmel), kettő saját gyűjtésem Gömör csehszlovákiai részéből, három pedig Volly István gyűjtéséből Ózdról, ahol 1952-ben vázlatosan lejegyezte az ottani cigányzenekartól a „Vasvári” motívumait. Maga a hozzájuk tartozó *lassú* csonkult alakú, miért is nem foglalkozunk vele, annál jobb anyagot szolgáltatnak egybevetésre a friss-motívumok.

Azok a frissek, amelyekre kiterjed vizsgálatunk, az említett b) d) f) és g) változat frisse mellett a következők:

j) Vasvári-friss. Volly István gy. Ózd (Borsod) Oláh Kálmán primás 1952.

k) Vasvári-verbung. Kiss L. gy. Lekenye-Bohunovo (Gömör) Csehszlovákia. Beke János (46) és Beke László (49), 1958. XI. AP. 2378 f) l) és m) l. j) változat.



n) Vasvári-induló. Pajtás tánc. Volly I. gy. *Galgahévíz* (Pest). Közölve Lugossy, 39 *verbunkttánc*. 1954 49. old.

o) Huszár-verbunk. Kiss L. gy. *Nagycsalomja-Čalomia* (Gömör) Csehszlovákia. Pöhlös Vince (59) 1958. XI.

A vizsgálandó 10 frisset típusok szerint három csoportba osztva hasonlítjuk össze egymással.

Az első csoportba (I.) tartozik a legrégibb *b)* változat frisse a Debreceni kéziratból.³¹ Ez a triószerű friss 16-ütemes, így kétszerese az egyik ózdi változatnak (*j*) példa), és nagyobb terjedelmű a lekenyei (*k*) változatnál is. A terjedelembeli különbség ellenére is azonnal megállapítható közeli rokonságuk, bár a *b)* változat a 9—14. ütemben szabadon fejleszti tovább a témát, és csak 15—16. üteme azonos a 7—8. ütemmel; viszont a *k*) példa 9—13. üteme alsó kvintválasz módjára fejezi be a sort a-mollban.

A második csoportban (II.) csak meglehetősen erőltetett módon vethetjük egybe a Liszt-féle *b)* példa trióját a nemesradnóti *g)* változat frissével és a másik ózdi *l)* változattal. Ez a Liszt-féle trió üt el leginkább a többi változattól, igazolva, hogy önálló alkotás. Meggyőző rokonságot közöttük csak a három utolsó ütemben fedezhetünk fel. Viszont a *g)* és *l)* példa a Debreceni kézirat (*b)* változat) frissének 9—16. ütemével, sőt a *j)* és *k)* változat második felére is hasonlít. Meg kell még említenünk, hogy a *b)* példa 5—8. üteme hasonlatosságot mutat dallamvonal és ritmus tekintetében Kodály *Marosszéki táncok* c. művének egyik gyors témájával is; a *k)* példa 5—8. üteme pedig erősen emlékeztet a Gáti-féle dallamra,^{31a} sőt egészen Tinódiig mutat vissza. Tehát látjuk, mennyi érdekes összefüggés akad még ilyen csekély számú változatban is, és mennyi titkos szál fűzi össze egymással a jelenleg már a maguk életét külön élő frisseket, amelyek közül többnek feltételezhetően közös forrása lehetett.

³¹ Major Ervin szívességből rendelkezésemre bocsátotta az említett trió általa leírt másolatát, mivel a Debreceni kézirat a Széchényi könyvtárban nem található.

^{31a} Verbunkos dal Gáti István zongoraiskolájából, id. Szabolcsi, *i. m.* 88* old.

6. II.

TRIO

d) Moderato

A harmadik csoport (III.) egy „Huszár-verbung” néven is ismert, jelenleg sok helyen a Vasvári-verbunk triójaként szereplő friss, illetve középgyors táncdarab 4 változatát: az *f)* *m)* *n)* *o)* példát tartalmazza. Az első kettő az 1—5. ütemben eltér a másik kettőtől. Viszont az *o)* változat mindegyiktől eltér a 7—8. ütemben, ami pedig a többiekénél azonos. A 9—16. ütemben az első két és a második példa más-más módon szövi tovább a dallamot. Az *n)* változat tér el itt legjobban a többitől, mert végig dúr-tercú, sőt abban is különbözik, hogy az utolsó két ütemben a 7—8. ütem dallamát ismétli meg. Hogy a „Huszár-verbung” újabb alakulat, azt az is bizonyítja, hogy a kései verbunk egyik lényeges stílusjegyéhez: a „bokázó” sztereotíp formájához csak lazán ragaszkodik. A 4. 8. és 16. ütem „bokázó” záradékát csak az *m)* változatban találjuk a maga megszokott ritmuskép-

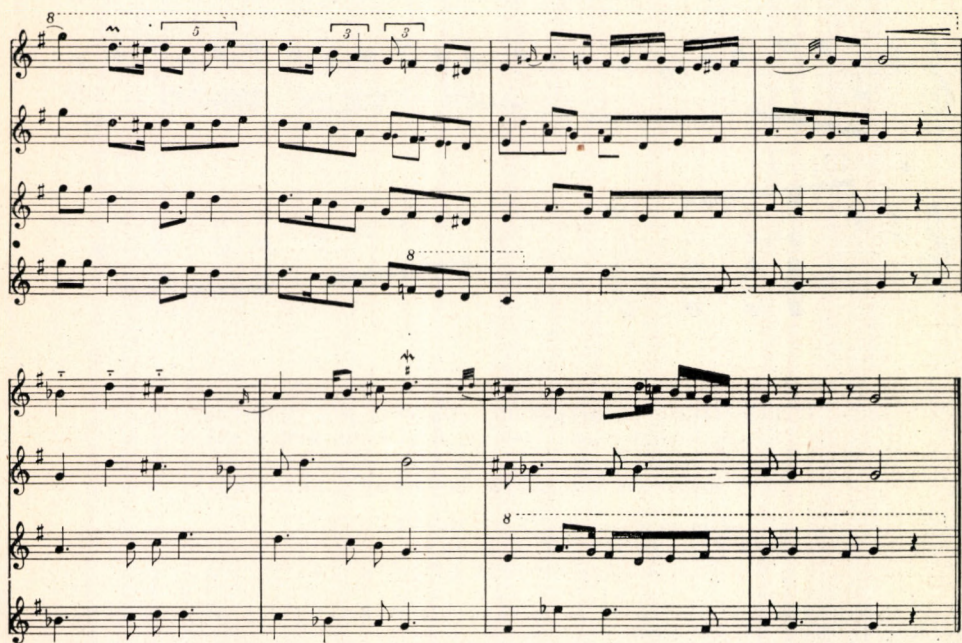
6. III.



letével, míg a többi példa azt az új népdalstílus záróképletei szerint módosítja.

Összefoglalólag megállapíthatjuk, hogy a Vasvári-verbunk lassúja: a Martinovics-nóta, szöveges dalként a múlt század elején keletkezett. Nem-sokára az akkor divatos verbunkosok egyik ismert lassúja vált belőle. Mivel a táncgyakorlatban friss tételre is szükség volt, eleinte a *b*) (és talán a *d*)) változat trióját alkalmazták frissként, később pedig vidékenként más és más frisseket, amelyek egyénileg továbbvariálódtak. Zenéjét cigányzenekarok őrizték meg napjainkig, és a táncot is még mindig tudják az idősebb táncosok.

Hogy a Martinovics-nóta mennyire népszerű volt, és mennyire hatott népzeneinkre is, bizonyítja, hogy több-kevesebb népi változata ismeretes a nép közt, mint pl. „Felkötöm a rézsarkantyúm, már én innen elmegyek”



kezdettel általánosan ismert népies műdalunk. Ez 1., 2. és 4. sorát a Martinovics-nóta 5—8. üteméből, 3. sorát pedig annak 9—12. üteméből kölcsönzi.³²

Most áttérünk a kései verbunk népi változataira.

7. példánk³³ a XIX. sz. második feléből származhat, mint a kései verbunk egy példája. Ütemneme 4/4-es, de a 3—4. ütem érdekes ritmikai sajátosságot mutat, mert az előadó különleges hangsúlyozással két 3/4-es és egy 2/4-es ütemre látszik őket osztani (l. a pontozott ütemvonalakat). Hasonló ritmuszökkentés gyakori jelenség a verbunkos darabokban. De előfordul a klasszikus zenében is, mint pl. ennek fordítottja Mozart G-dúr zongoraszonátájában (Köchel-V. 283), ahol az első tétel 8—9. ütemben (és a paralel helyeken) az eredetileg 3/4-es két ütemből különleges frazeálás és hangsúlyozás révén látszólag három 2/4-es ütem alakul.

7.

Tempo giusto ♩ = 126



³² Felkötöm a rézsarkantyút, már én innen elmegyek,
Kökényszemű barna kislány, a jó Isten áldjon meg!
Adjon Isten oly szeretőt, aki téged el is vesz.
Mert mikor én házasodom, Isten tudja, mikor lesz!

||: l d m m | l' m d l | f r t m | d l l ♯ :||
f r s f | m d t l | s s l' f | m m m |
f r s f | m d t l | f r t m | d l l ♯ ||

³³ Nemesradnót—Radnovec (Gömör) Csehszlovákia, György Antal (48) primás.
gy. Kiss L. 1958. XI. AP. 2383 c)

♩ = 136

♩ = 140

1.

2.

3.

Dal Segno al 3_a

8. példánk elnevezése már nem „verbunk”,³⁴ hanem „pontozó”, a Maros- és Küküllőmente könnyed, virtuosos „legényes”-e, amely nevét onnan nyerte, hogy finom, aprózó motívumait „pontosan” ritmusban kell eljánni. A pontozó-dallamok szinte kizárólag hangszeresek, énekelt alakjukban szövegeiket táncszókból kölcsönzik. Ha a szövegből nem futja az egész

³⁴ „Pontozó”. AP. 1108 a) és Magn. szal. 729/85. Karsai Zsiga (36) Lőrincrévéről (Alsó-Fehér) Pécelre (Pest) átköltözött. Kiss L. gy. 1954. 1955.

dallamra, a hiányt dúdoló szócskákai pótolják ki. Ilyen jellegű itt közölt példánk is, amelynek első része ráfogott szövegű, második fele (zeneileg inkább ez fogható fel első résznek) szöveg híján dúdoló szócskával van előadva. Az ilyen táncdallamok előadása sokszor füttyszóval történik,

8.

Tempo giusto ♩ = 126

Ke-rek az én ka-la-pom, ke-re-kebb-re sza-ba - tom.

(Füttty)

Ki-csi jaz én ga-lam-bom, könnyen mēg-csó-kol-ha - tom.

I-cu, fe-ke - te re - tēk, lám,én bar-nát sze-re - tēk,

Lám,én bar-nát, lám,én bar-nát sze - re - tēk.

Lám,én bar-nát, lám,én bar-nát sze - re - tēk.



éspedig a hangszeres előadást valósággal művészileg utánózva. Mivel az énekelt változat első részének 3—4. ütemére csak egy sornyi szöveg jut, a hiányt szövegismétléssel pótolta az előadó. A pontozó-dallamok közt akad a XVII—XVIII. sz. típusaira emlékeztető sok változat is.

Helyszűke miatt csak néhányat adtunk közre ízelítőként, a hangszeres verbunkos műzene népi változataiból, de így is bizonyítottuk, mennyire fontos népi hangszeres zenénk gyűjtése. Azonban a verbunkos tánczene kritériumait nem merítjük ki, ha csak a műzenéből átvett népi változatokra korlátoznánk figyelmünket. A népi mulatozás és tánc csak elég ritkán ment végbe egész zenekar közreműködésével. Régente a népi táncok kíséretét legtöbbször a *duda* adta. Nem szabad lebecsülnünk ennek a — más népeknél is — nagy szerepet játszott hangszernek a jelentőségét. Nálunk is általános kedveltségnek örvendett, legjobb cigánybandáinkban is volt sokszor dudás, így még Bihariében is.³⁵ Tehát népi férfitáncaink zenéjének kutatása ki kell hogy terjedjen a *duda-verbunkokra* is, amelyeknek „szaporája” sok hasonlatosságot mutat a korai verbunk „friss” részeivel, sőt sokszor még régebbi időre mutat. Így egy szigetközi verbunk³⁶ a Kájoni-kódex „Pajkos tánc” c. darabjának közeli változata.³⁷

Hogy a verbunk népi változatainak eredetére, összefüggéseire világosság derüljön, kutatnunk kell minden olyan népszokást, ahol a verbuválásnak, a történeti verbunknak — akár csak részleges — megjelenési formái bukkannak fel. Viszont arra is szükség van, hogy a néprajzkutatók is

³⁵ Lásd Major E., *Bihari János*. Zenei Szemle 1928, 1. sz. 9. old.

³⁶ Köz. MNT III/B 252 j. b). AP. 984 i) Halászi (Moson) Cséfalvay András (69), 1954, V.

³⁷ Dallama köz. Szabolcsi, i. m. 39*. old.

jegyezzenek fel minden olyan adatot, ami a népi tánczene kutatóit érdekli, és tegyék őket figyelmessé rájuk. Csak ilyen kölcsönös együttműködéssel érhetjük el, hogy felderítsük nemcsak a verbunk, hanem általában a népi művészet és kultúra eddig ismeretlen jelenségeit.

Budapest, 1959. április.

SUR NOS MÉLODIES POPULAIRES DE STYLE «VERBUNK»

L. Kiss

A partir du milieu du XVIII^{ème} siècle et pendant presque cent ans, la musique dite «verbunk» (de recrutement) et la danse s'y rattachant représentèrent le style dominant de la musique savante et de la danse hongroises. L'examen des riches traditions d'éléments populaires qui y furent incorporés, l'exploration des effets réciproques de la musique populaire et savante, ainsi que de la danse représentent une tâche commune de prime importance des recherches folkloriques et de l'histoire d'art.

L'analyse des sources musicales des traditions du style «verbunk» en est encore à ses premiers pas. Il est pourtant d'une nécessité urgente de rassembler, de classer et d'analyser les matériaux disséminés dans différents ouvrages et recueils. La présente étude désire enrichir ce travail scientifique de quelques éléments musicaux — en partie inconnus jusqu'ici.

Le nom de «verbunk» vient du recrutement des soldats pratiqué naguère en Hongrie quand, pour allécher la jeunesse, on utilisait aussi les effets et l'at trait de la virtuose danse masculine populaire. Cette coutume fort spectaculaire (défilé, danse de groupes, puis danse individuelle) ne nous a été intégralement conservée que dans la région du Kiskunság, dans la Grande Plaine Hongroise. Certains de ses vestiges subsistent également dans des coutumes populaires enfantines (commémoration de la Saint-Blaise et de la Saint-Grégoire) ainsi que dans le joyeux recrutement des serveurs, précédant les repas de noces, etc.

Dans la plupart des régions, la danse «verbunk» a seule été conservée, souvent sous un autre nom, et sa fonction originale est complètement oubliée.

Pourtant, c'est la musique qui est prépondérante au sein des traditions du „verbunk”. Ses racines se perdent dans le passé lointain, mais il est certain qu'elle fut en relation directe avec les anciennes danses militaires et celles des bergers qui leur étaient d'ailleurs apparentées. Le caractère de la musique «verbunk» est nettement instrumental et il se manifestera, dès le milieu du XVIII^{ème} siècle, comme style parfaitement développé. Les paroles accompagnant les airs sont, en majeure partie, des applications postérieures. Les mélodies «verbunk» du début sont d'une structure plus floue, plus simple; les formes tardives sont plus complexes et plus soutenues. Leur texture mélodique forme un vaste arc, elle est richement colorée; leur rythme est pointé, nuancé, avec des finales stéréotypes (entrechats). Une partie lente et rapide s'y succèdent, cette dernière se rattachant comme un trio ou un rondo. Des traits de ce style, la structure hermétique, la texture mélodique en majeur-mineur, ainsi que beaucoup de tours musicaux de l'époque prennent leur origine en Europe occidentale; la riche coloration de la mélodie, la fréquente utilisation de la seconde augmentée sont, au contraire, des emprunts orientaux. Les éléments populaires qui y ont été incorporés appartiennent surtout à ceux du type de la danse des porchers.

Le rôle joué dans le développement de ce style par la musique tzigane est notable: on peut aisément y retrouver les particularités d'interprétation propres à celle-ci. D'éminents virtuoses et des compositeurs comme Bihari, Lavotta, Csermák ont, au début du XIX^{ème} siècle, enrichi ce style, devenu dominant dans la musique savante hongroise, de leurs oeuvres et l'ont utilisé à une vaste échelle, de l'opéra à toutes les autres branches musicales.

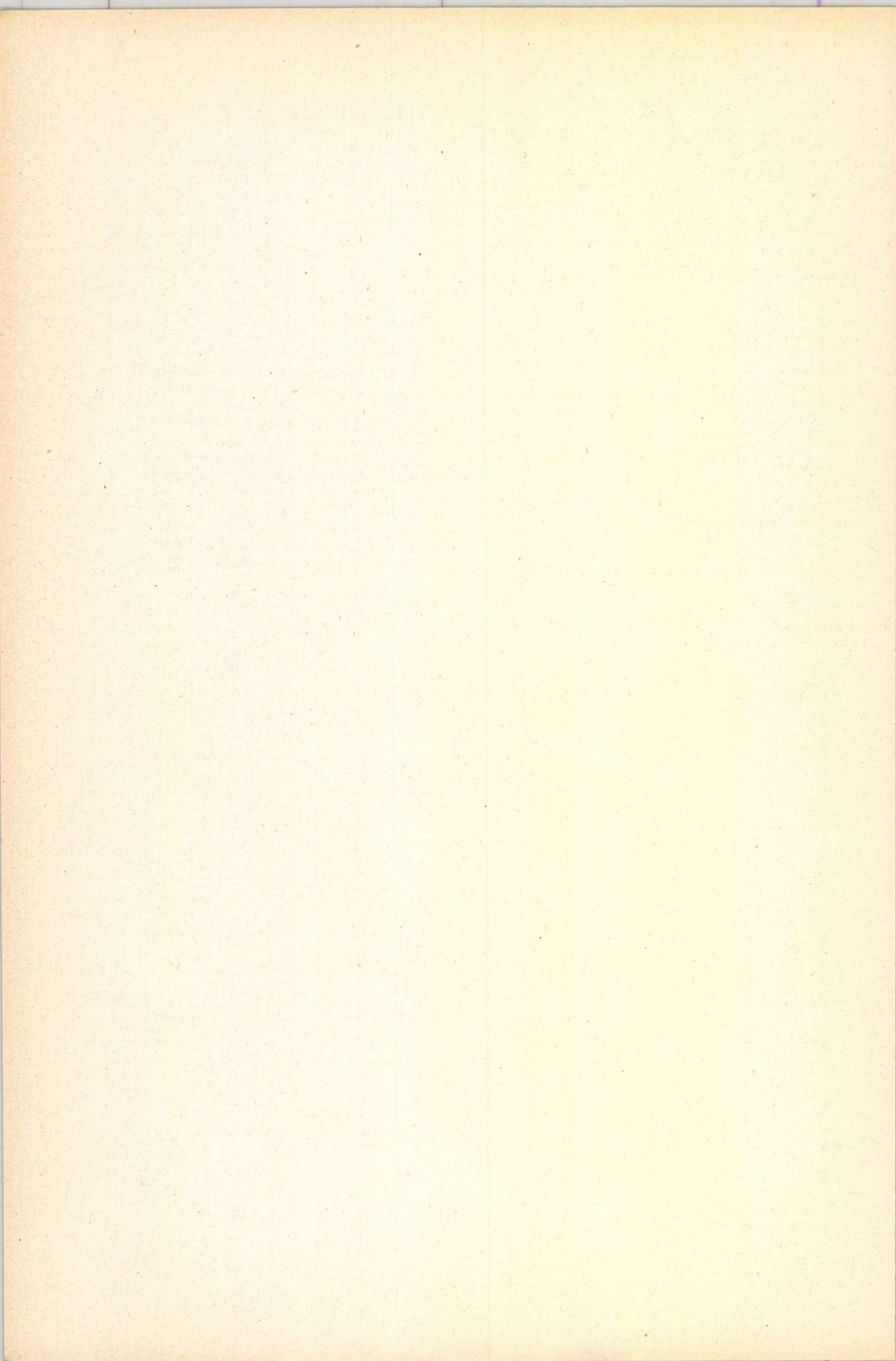
Le style «verbunk» étant celui d'une musique instrumentale, il ne put être d'un effet direct sur la musique populaire, dont le caractère est surtout vocal. L'exploration de cette influence représente, aujourd'hui encore, un terrain entièrement négligé. Il faudrait enregistrer et analyser en premier lieu les morceaux instrumentaux de ces tziganes de village musicalement illettrés qui se font déjà rares.

Parmi les exemples publiés en guise d'illustration de l'étude de M. Lajos Kiss, les nos 1 à 4 proviennent du trésor musical des Sicules de la Bucovine immigrés en Hongrie; ils attestent d'intéressantes liaisons avec la musique savante de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. Ainsi la mélodie no 1 est parente du thème en mineur du rondo final (Rondo all'Ongherese) du concerto pour piano en ré majeur de Haydn. La mélodie no 2 est une variante de la chanson *Die Hussiten zogen vor Naumburg* (Les hussites défilent sous les murs de Naumbourg) publiée au début du XIX^{ème} siècle et marquée, dans les éditions suivantes, du nom de: *Ungarische Weise*. La mélodie no 3 est d'un type apparenté au précédent. La chanson no 4 date du milieu du XIX^{ème} siècle et représente un type plus récent de musique savante.

L'air de danse «verbunk» no 5, répandu sous le titre de «Verbunk de Vasvár» et surtout parmi les habitants du Nord-Est de la Hongrie, est comparé à huit de ses variantes tirées d'anciens manuscrits et publications, ainsi que d'origine populaire plus récente. Son thème principal est l'air commu également comme air vocal sous le titre de *Chanson de Martinovics* en guise de thèmes ou thèmes secondaires, plusieurs sortes d'airs s'y rattachent comme épisodes de trio ou de rondo. Il est intéressant d'examiner, d'une part, la forme instrumentale et vocale du thème majeur, d'autre part les divergences qui se manifestent, à cause des différentes fioritures, entre les variantes instrumentales. La fidélité, avec laquelle les musiciens tziganes musicalement illettrés conservent les caractéristiques fondamentales de ce thème principal dans les variantes populaires, force notre étonnement et notre admiration. L'exemple no 7 est un «verbunk» de l'époque tardive, tandis que l'air no 8 est caractéristique d'une danse masculine de Transylvanie (Pointillée), présenté sous une forme purement instrumentale (souvent sifflée) puis chanté avec un texte raccordé postérieurement.

Il faut encore mentionner des morceaux „verbunk” plus anciens, joués à la cornemuse («verbunk» à la cornemuse); ceux-ci rappellent souvent la musique instrumentale du XVIII^{ème} siècle.

Au cours des recherches à venir, une collaboration toujours plus étroite deviendra nécessaire entre la science folklorique s'étendant à la musique, à la danse et aux coutumes populaires et la musicologie, ainsi que l'histoire de la danse.



HORTOBÁGYI PÁSZTORTÁNCOK II.

Béres András

Amikor a hortobágyi pásztortáncokról beszélünk, nem tehetjük ezt anélkül, hogy ne vizsgálánánk a hortobágyi, vagy Hortobágy környéki pásztorok tánra ösztönző lelki indítékait, összetevőit.

A pásztorok szokásai, a jószág őrzésének módja, az építkezés és a pásztorépitmények félnomád jelleget mutattak a századfordulóig,¹ amikor-tól fogva a fogyó legelők révén a pásztorság jobban helyhez kötődött. A hagyományozódás természetszerű volt a pásztorok életfelfogásában, kultúrájában, művészetében mindaddig, míg intenzív külterjes jószágtartás állt fenn. Ahogyan a jószágtartás formája, tartalma megváltozik, változik a pásztorok életmódja, s ezzel együtt változnak szokásaik is. A hagyományozódás folyamata meg-megszakad, aminek számtalan beszédes bizonyítékát láthatjuk.

Bármennyire individuális és zárkózott emberek is a pásztorok, mégis jellemzi kultúrájukat, dalaikat és táncaikat bizonyos közösségi vonás, amely segített annak kialakításában, éltetésében, s abban, hogy e hagyományok, jelen esetben a táncagyományok, néhány elemével még ma is találkozhatunk.

A pásztorok, ezek az egyébként maguknak való emberek, ha közösségbe kerülnek, már csak virtusból is megmutatják, hogy mit tudnak. Nem egy ügyes játék tanúskodik erről még ma is. Különös ügyességet kívánó játékaik között szerepel a *csapózás*,² amelynél az egyik pásztor megfelelő távolságban kiáll, karját vízszintesen kitarthatja, a másik pedig fellendített karikásának csapójával pásztortársa felfelé néző tenyerébe csap. Ezt felváltva csinálják, s akinek többször sikerül, az kapja a győzelmi díjat, az áldomást. Érdekesebb módja e játéknak az, amikor lóhátról csinálják ugyanezt. A karikást tartó lóháton messzebből indul, s úgy igyekszik eltalálni a kitarthatott tenyeret, ami nem mindig sikerül. Ez a játéktípus természetesen nem a legkellemesebb, de virtusból kiállották még akkor is, ha némi fájdalmat okozott a nem célba talált karikás csapója.

Az ilyen és ehhez hasonló játékok elmaradhatatlan tartozékai voltak a pásztori összejöveteleknek, különösen ahol lányok és „nőszemélyek” voltak jelen. A rátartóság és büszkeség is csináltatta ezt velük, nemkülön-

¹ Ecsedi István, *A Hortobágy pusztája és élete*. Debrecen 1914.

² Saját gyűjtéséből. R. Tóth István csikós közlése. Balmazújváros, Hajdú-Bihar megye.

ben az a tudat, hogy ügyességük révén nagyobb megbecsülésben lesz részük. Játékaik között nem egy valóban nagy erő kifejtést igényel, mint pl. a *birok*, a birkózásnak az a formája, amely rendszerint mulatás közben kerül elő a csárdában. Leülnek az asztalhoz szemben egymással, könyökre támasztott kezüket összefogják. Az alkarok függőlegesen állnak, összefogott kezüket erősen szorítják, s mindkettő arra törekszik, hogy a másik kezefejét az asztalra szorítsa. Ilyenkor természetesen a vesztes fizeti az áldomást.

Fiatal pásztorok igen érdekes ügyességi játékot szoktak néha unalom-üzőként gyakorolni. Ez a *botos*. Szembeállnak egymással, egyik jó magasra felhajítja botját, s a másiknak saját botjával a levegőben kell azt eltalálnia. Akinek sikerül, az a győztes. A győztesrel sorra kiállnak. Néha fogadásra történt a játék, így egyik-másik pásztor több deci pálinkát, vagy több liter bort nyert, amit természetesen közösen fogyasztottak el a csárdában. Némelyik bojtár olyan ügyességre tett szert a játékban, hogy társa levegőbe dobott botját az övével kettőtörte, annak nem kis bosszúságára.

Más pásztorok emlékeznek arra, hogy voltak olyan ügyes bojtárok, mint Cifrahasú Tóth Bandi is, akik az elhajított botot lóhátról, priesnyeregből, vagy szőrin megült lóról felvették, anélkül, hogy a lóról a földre leléptek, vagy a bot felvétele közben kezükre csak egy pillanatig is rátámaszkodtak volna. E játékok, mint ügyességi gyakorlatok nagyon is összefüggésben vannak a pásztorok táncával, mert adataink szerint bizonyos, hogy az ilyen nagyobb ügyességet kívánó játékokban jártas pásztorok tüntek ki leginkább a pásztortáncokban is.

A pásztortáncok kapcsán mint e témával összefüggő kérdésről szólva nem szabad mellőznünk a hajdútáncot sem. Nem hagyható figyelmen kívül a jórészt elavultnak mondható, de gazdag irodalma sem, mely utalásaiban, vagy konkluzióiban tartogat néhány hasznos szempontot a hajdútánc kérdésének, de a pásztortáncok kérdésének vizsgálatához is. Réthei Prikkel Marián a pásztortáncal rokon hajdútáncot délszláv származású-



1. Gulyástánc.
Botforgatás.
Hajdúnánás



2. Juhásztánc.
Csapás.
Tiszadada

nak mondja,³ s mikor a hajdú pásztornépség a XVI. század végén gyalogkatonasággá alakult át, a pásztortáncból fegyveres katonatánc lett.⁴ Szendrei János és Frankel Bertalan szembehelyezkednek véleményével.⁵ Szendrei felfogásában⁶ e táncban a pásztor-illetőleg fegyvertánc összefüggései nincsenek bizonyítva. Ernyei József hajdútáncról írott tanulmányában cáfolja az előző állításokat,⁷ viszont Réthei továbbra is fenntartja véleményét és megállapítása ma is legvalószínűbbnek látszik, bár adatok híján még mindig határozatlan megállapításokra juthatunk. Szabó István a Hajdúság kialakulásáról szóló összefoglalásában⁸ így adja magyarázatát a pásztorok és hajdúk kapcsolatának: „A hajdúk ezen a néven írott forrásokban először 1514-ben, a magyar parasztok nagy felkelésében lépnek a történelem színterére. Kik voltak ezek a hajdúk, akik a parasztok háborújában Dózsa György seregében komoly szerepet játszottak? A történeti források nem hagynak kétséget: pásztorok, közelebbről marhapásztorok (bubulci) voltak. Jóllehet a 'hajdú' szónak a magyar 'hajtó' szóból való szokásos származtatása nyelviileg nem feltétlenül igazolható, a történeti adatok mégis arra mutatnak, hogy a hajdúk a korabeli pásztornép keretében helyet foglalva, ennek sajátos rétegét alkották: a külföldre eladott marhanyájákat terelték ki az országból. Valóban tehát hajcsárpásztor nép volt.” Ennek alapján feltételezhető, hogy egy korábbi állapotban a pásztor- és hajdútánc között is szoros összefüggés volt, melynek kihatásai nyilvánvalóan mai napig felfedezhetők a még élő pásztortáncokban.

³ Réthei Prikkel Marián, *A hajdútánc*. Ethn. 1905, XVI. 237. old.

⁴ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai*. Bp. 1924.

⁵ Frankel Bertalan, *A hajdútánc és régi magyar tánc*. Ethn. 1905, XVI. 365—372. old.

⁶ Szendrei János, *A hajdútánc szláv szempontból*. Ethn. 1906, XVII. 307—317. old.

⁷ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai*. Bp. 1924, 131—143. old.

⁸ Szabó István, *A Hajdúság kialakulása*. Alföld füzetek Debrecen 1956, I. 3. old.

Szükségszerű tehát, hogy pásztortáncainkról a hajdútánc viszonylatában is szóljunk, mert a letelepedett hajdúk sajátos hagyományai, így a táncok is, a fegyveres szolgálatból békés földművelővé vagy pásztorrá váltott rétegekben tovább éltek. S ha van elmélet, mely a cigányok botolójában a hajdútánc folytonosságát véli felfedezni,¹⁰ mennyivel inkább bizonyos, hogy a botos pásztortáncokban, egyes mozdulatok kardhasználatra utaló erőteljes csapásaiban a hortobágyi pásztortáncokat is sokkal több joggal a hajdútánc jogutódjának, egyenes leszármazottjának, vagy éppen testvérének kell tekintenünk. Nem véletlen ez, mivel a Hortobágyra a hajdúvárosok, nevezetesen Hajdúszoboszló, Hajdúnánás, Tiszapolgár, Hajdúböszörmény, tehát Debrecen környéke, épp azok a települések adták a pásztorokat, ahol Bocskai első hajdútelepesei voltak. A jövő kutatásának feladata még az, hogy tisztázza a hajdútánc kérdéseit és a pásztortáncal való kapcsolatait a magyar és szomszédnépek hajdútánc vagy pásztortánc néven még élő táncainak összehasonlító vizsgálatával, a tánczenetörténet és az irodalomtörténet eredményeinek összehasonlításával.

Nem lehet elvonatkoztatva szemlélni a kérdést attól a mozzanattól sem, hogy a pásztorok a velük egy renden álló betyárokkal is szoros kapcsolatban állottak. Ezért már 1794-ben Bihar vármegye is rendszabást alkalmazott a henyélők korcsmákon dorbézolók ellen.¹¹ 1795-ben Debrecen is rendszabást bocsájtott ki, melyben fellép a dorbézolók, magukat bujaságig cifrálkodók ellen.¹² A már lebontott, vagy meglevő,¹³ de a jelenleginél jobb sorsra érdemes csárdák tanúskodhatnak a pásztorok, vagy pásztorféle pusztázók¹⁴ táncairól. Ezekben a csárdákban hegedűs, vagy más tánc alá való alkalmatosság, ha más nem, dudás mindig került. A nóta is így foglalja össze a csárdák sorát.¹⁵

Poródon a Bíkás, ríten a Tirimpó,
Külső városszílen van a Messzelátó,
Csillagos a Rózsás, Táncos a Növella,
Átkozott a Zöldág, Gyilkos a Kaszárnya.

¹⁰ Kaposi Edit, *Népi táncainkról*. Bp. 1952, 16. old.

¹¹ Tekintetes Nemes Bihar Vármegyének A' Szembetűnően el hatalmasodott Tolvajságok meggátlása a' 4052-dik szám alatt költ Felséges Királyi Rendelkezők-hez alkalmazott Rendszabása. Déri Múzeum Néprajzi Adattára. 310. sz.

¹² Nemes Szabad Királyi Debretzen Várossában, országszerte el-hatalmasodott Tolvajságok megakadályoztatására a' Felséges Királyi rendelkezések értelméhez alkalmazott Rendszabása. Déri Múzeum Néprajzi Adattára. 359. sz.

¹³ Zoltai Lajos, *Mikor keletkeztek Debrecen határában a pusztai csárdák*. Debreceni szemle 1934, VIII. 271—282. old.

¹⁴ Alkalmi pásztorok vagy tanyások, akik ha nem jutottak alkalmazáshoz, nem riadtak vissza a lóköttéstől sem. Róluk mondták: Ha nem lopok cserélek, mégis igazán élek.

¹⁵ Saját gyűjtésemből. Fehér Sándor gulyásszámadó közlése. Hajdúböszörmény, Hajdú-Bihar megye.

Ezek csak Hajdúböszörmény környékiek. De lássunk néhányat a Hortobágy környékiek közül is:¹⁶

Egyik iszik a *Meggyesbe*,
A másik a *Oserepesbe*,
A harmadik a *Morgóba*:
Gulya mines csavargóba.

Amint az elsőnek idézett pásztordalból is láthatjuk, még a csárdák között is volt, amelyik a Táncos nevet viselte. Bizonyára meg is érdekelte. Az idő múltával azonban elfogytak a pusztai csárdák, ahol a pásztorok időnként jól kimulatták magukat.

Bár a csárdáknak nagy szerepük volt a pásztortáncok éltetésében, alakulásában, a pásztorok számára mégis a *fogadás*,¹⁷ a jó vásár, vagy a *szabadulás*,¹⁸ a jól végzett munka befejezése nyújtotta a legjobb szórakozási lehetőséget. A hajdúnánásiak juhnyírás után, a böszörményiek *bilyogozáskor*,¹⁹ a hajdúszoboszlóiak *gazdasági evéskor*,²⁰ a debreceni pásztorok a *debreceni nagyszabadság* idején,²¹ s minden legelő pásztorai a hortobágyiakkal együtt *hídivásár* alkalmával mulatták ki magukat, sokszor egy esztendőre. Különösen a hídivásár volt a pásztorok nagy szabadságának ideje.²² Ide hajtották a jószágot, itt szerezték be *gúnyájukat*, lábbelijüket, a cifraszűrt, kalapot és esztiát. A jó vásár feletti öröm, a vásár mámoros hangulata, mind hozzájárultak ahhoz, hogy nagy mulatság kerekedjék. A *lacikonyháknál* vásári *tebernákban*²³ mindenütt húzta a banda, vagy szólt a rezes, ún. *trottyos banda*, esetleg *duda*. Nő pedig került, hiszen a Debrecenből kiözönlött kisegítők egyben a jókedv élesztésében, kielégítésében is közreműködtek. Adataink vannak arról, hogy a kétnapos hídivásár a harmincas években a pásztorok jókedvét illetően sokszor 3—4 napig eltartott. Megtörtént, hogy nem egyszer verekedéssel végződött, s a szemtanúk elmondják, hogy egy-egy ilyen pásztormulatságba veszedelmes lett volna avatatlan embernek belekeveredni. Gyakran a *kupeckek*kel együtt mulattak s ilyenkor hozzájuk csatlakozott a *hajcsár* és *csenzár* is.²⁴

¹⁶ Ecsedi István—Bodnár Lajos, *Hortobágyi pásztor és betyárnóták*. Debrecen 1927, 47. old.

¹⁷ Pásztorfogadás, mely ősszel, esetleg télen, vagy koratavasszal zajlott le a hivatalos szervek jelenlétében.

¹⁸ A legeltetési idő vége.

¹⁹ A jószágra tüzes vassal sütötték a tulajdonjegyet. E művelet népi elnevezése.

²⁰ Gazdasági evésnek nevezik még ma is Hajdúszoboszlón azt az összejövetelt, amikor a jószág legelőről hazatérése és pásztorfogadás után a gazdák a pásztorokkal közös lakomát, mulatságot rendeznek.

²¹ A debreceni nagyvásárokat korábban debreceni nagyszabadságnak nevezték.

²² A pásztorok rendszerint ilyenkor vették ki szabadságukat s a vásáron beszerezték szükséges ruházatukat.

²³ Zöld ágakkal feldíszített étkezősátrak.

²⁴ Saját gyűjtéséből. Kányási István volt hortobágyi csikos közlése. Debrecen, Hajdú-Bihar megye.

A hortobágyi pásztorok táncainak jó részét el sem lehet képzelni bot nélkül. „A táncot legtöbbször botra jártuk. Kezembe vót a bot, ahogy a cigány húzta, én a botot úgy táncoltattam. Raktam magam előtt.²⁵ Amikor már jól a talpam alá húzta, akkor elkezdtem a lábom alá forgatni.” Természetesen a cigány túlságosan sebesen nem húzhatta, csak ahogy a táncos bírta és ahogy a bot járása megkívánta. „Én mindig egy bottal csináltam, de vót aki két bottal is eljárta, úgy kereszttezett a földön. Ha meguntam a botot forgatni, letettem, hozzáfogtam csinálni a csapást.” A pásztorok állítják, hogy minél hosszabb a bot, annál jobban lehet vele kondástáncot járni, de különösen azt szeretik, ha egyenes a bot. A botforgatást a jószág mellett nyáron is ráérték gyakorolni. Táncos figuráik között jelentős helyet foglal el a botforgatás, melynek két módját, a kifelé, tehát előre és a befelé, azaz hátra való forgatási módját ismerik a hortobágyi pásztorok aszerint, hogy a tánc sajátossága mit kíván meg. Ha a táncos kifelé, vagyis előre forgatja, melle előtt félig kinyújtott karral mellmagasságba feltartja, hogy a bot függőlegesen áll, s a bot először előre lendül, majd bal vállá mellett halad el, innen nagy ívet leírva a jobb vállához ér, majd ismét előre. Befelé, vagyis hátra való forgatásnál nyújtott kézzel függőlegesen maga elé tartja botját, hüvelykujja és tenyere között fogva. Előbb a bal váll mellett kanyarítja el, majd melle előtt megfordítja, innen jobb vállához kanyarodik, majd ismét előre lendül, s így megy egymásután folytatólagosan.

Gyakori figura a földre támasztott bot átugrása, a felemelt láb alatti átvétel, vagy éppen a keresztbe tett botok között való táncolás.

Elmondják a pásztorok azt is, hogy bő gatyában láb alatt nem lehet botot forgatni. Gyakorlatlan táncos az, aki így is próbálgatja, vagy nagyon ügyesnek kell lennie. A gatyába ugyanis akarva, akaratlanul beleakad a bot, vagy átvétel közben hozzáfogja a bothoz a gatyaszárat, belekavarodik, az pedig nagy székén. Ezért van az, hogy gulyások, vagy csikósok botforgatós figurát nem csináltak ha gatyában voltak, bár tudták, hanem leginkább a *rajthuztis* juhászok, vagy konidások. A csikós sarkantyúzni szeretett. A bőujjú ing már nem befolyásolta annyira a táncosok mozgását. Abban már lehetett botot forgatni, vagy méginkább a baltafokost.²⁶ „Korcsmába ha táncolt az ember, megforgatta a jány feje felett a fokost, meg mellette is el-elcsapott, aztán beleütötte a gerendába és tovább táncolt. Ha arra ment, újra kivette, aztán megint megforgatta.”²⁷

Csendes időben, amikor a jószág is nyugodtan viselkedett, a pásztor szűrét menetközben félvállra lökte, s jobbkézzel előre hátra forgatta ujjai között a botot. Ez a forgatás úgy történt, hogy a botját mind előre, mind hátra minden ujján keresztülpördítette, amit nem szabad összetévesztenünk a marokba fogott bot forgatásával.

A bot becsben tartása a pásztori táncban is megmutatkozik. Játszik vele, szinte simogatja, botjának táncol. Némelyik pásztor azt mondja, hogy a bot olyan mint az asszony, csak akkor „szógalja” jól gazdáját a munká-

²⁵ Botjával kopogtatta a földet.

²⁶ Korábban a konidások és juhászok viseletéhez egyaránt hozzátartozott.

²⁷ Saját gyűjtésemből. Ferge József Hortobágy, gyökerkúti juhász közlése.

3. Juhásztánc.
Botátugrás.
Gyökérkút, Hortobágy



ban, azaz a jószág mellett, de a táncban is és akkor nem hagyja cserben, amikor legjobban szüksége volna rá, ha az ember szereti és megbecsüli.

Idősebb pásztor adatközlőim mind arról tanúskodnak, hogy az öreg pásztoroknak nagy szerepük van a pásztortáncok hagyományozódásában. Táncolni pedig senki sem tanította őket. Általában azt mondják: „Öregektől tanultuk a táncot.” A kisbojtárok megfigyelték a nagyokat multságokon vagy téli szállásokon sajátították el a táncot egymástól. A tanyákon a *tanyás*²⁸ mellett *telelősbojtár*²⁹ is volt, s téli estéken tamburaszó mellett gyakoroltak. Néha összejöttek a környező tanyákból s a cselédekkel együtt a *tüzelősólak* piacán, a fellobbanó szalmatűz mellett kifogyhatatlanul járták. Idősebb pásztorok még jól emlékeznek ezekre az alkalmakra, melyek az egyedüli szórakozást jelentették számukra bojtár korukban a hosszú téli estéken. Egyik adatközlőm így foglalja össze: „Régi öreg pásztoroktól tanultam a táncot. Én csak megláttam. Valahogy rátermett vótam. Még jobban jártam pár óra múlva mint űk. A Kaproszon juhászcodtam, a Koponya csárdába táncoltak, mulattak a juhászok. Azoktól sokat láttam. A juhászok klarinéttal rákezdtek, sokszor három négygel, arra táncoltak. Fődön kezdték, utójára még az asztalon is járták.”

„A birka mellett én is gyakoroltam. Mert mikor az ember este kísőig kint van a birkával, magában is eljárja. Azír van nekem olyan figurám is, hogy ki lehet módosítani, mert próbálgattam, de ha valaki a rígit akarja látni, azt is el tudom járni.”³⁰

Nemcsak lakodalomban, bálban és a megrendezett pásztormultságokon járták ezeket a táncokat, hanem akkor is, amikor a pásztorok összejöttek valamilyen alkalmi pásztormultságra kinn a mezőn. „Megfőtt a gulyásos, akkor valamelyik bement egy a kordéval, hozott egy kis hordó bort, oszt a

²⁸ Aki a gazda távollétében a tanyára vigyáz, télen a jószágot gondozza.

²⁹ Telelősbojtár a tanyás segítőtársa. Rendszerint ott volt található, ahol sok volt a jószágállomány. A telelősbojtárok a pásztorokból kerültek ki, akik télire is szolgálatot kerestek.

³⁰ Saját gyűjtésemből. Szitár László gulyás közlése. Tiszadada, Szabolcs-Szatmár megye.

a klánét mellett mulattunk. Meg vót a Kiskaproszon egy csikós, az kegyetlenül tudott tárogatózni.”³¹

Ahogy megadja a módját a munkájának a pásztor, ugyanúgy megadja multságának is. „Ha a pásztorok mulattak, mindig meg vót rakva az asztal étellel, itallal, borral. Először dallikózni kezdtek, csak úgy dano-lásztak, ilyeneket:

Juhász legény, szegény juhász legény,
Tele pénzzel ez a kövér erszény,
Megveszem a szegénységed tőled,
Rádásul add a szeretődöt.”³²

A juhászok jólsikerült vásár után mindig a csárdában találkoztak. Ilyenkor ittak áldomást, s örömben szívesen fizettek mindenkinek, aki megbecsülte őket, s közéjük vegyült. Amikor a vidámság tetőfokára értek, gyakran táncra is kerekedtek. Táncuk vidám, hangulatos és gyorsütemű. Egyik kedvelt táncnótájuk melyre szívesen táncoltak:

Itt az idő Szentgyörgy napja közeledik,
A juhászok a juhokat számon veszik,
Kinek van egy örüje, rajta van a csengője,
Hajtja, hajtja hazafele.”³³

Tánc közben a pásztor ujjával ütemesen *pittyeg*et.³⁴ A táncos pásztor tartása egyenes, arcán feszült figyelem látszik, s minden mozdulatát az vezérli, hogy táncának kifejezőerejét fokozza. A mozdulatok sorát követve megállapítható, hogy mindig visszakanyarodik egyes figurákhoz, mely legtöbbszor cifra, vagy annak valamelyik változata. Mint mondja, ezeket a lépéseket pihentetőnek szánja. Ezért történik aztán meg, hogy sokszor fél óráig, vagy ennél is tovább eljárja anélkül, hogy különösebb fáradság lenne észlelhető rajta.

Különös táncalkalmat jelentett a gulyásbál. „Vót a gulyásbál ősszel, amikor írte jöttek a jószágok november elején, vagy tizenkettedike táján, ahogy az idő megengedte. Amikor elhordták a jószágot a gazdák, annak örömmire mulattunk. Ott látszott meg, hogy ki vót a jó számadó, meg ki a jó bojtár és ki a jó gazda. Mera jó gazda fizetett a számadónak, a jó számadó meg a jó bojtárnak. Úgyis szomjazott a jószág is, meg úk is egész nyáron. Reggelig is eltartott az ilyen multság. Ott oszt táncolt mindenki, virtusból is.”³⁵ Gyakran úgy összeszedődtek a pásztorok, betértek a kocsmába, a gazdák is velük mentek. Némelyik gazda örült, ha a pásztorokkal lehetett, nézhette

³¹ Saját gyűjtéséből. Szitár László gulyás közlése. Tiszadada, Szabolcs-Szatmár megye.

³² Petőfi Sándor népszerű verse, melyet népdalként ismernek.

³³ Béres András, *Adatok a juhászkapó készítéséhez és használatához Hajdú-Bihar megyéből*. Ethn. 1953, LVIV. 260. old.

³⁴ Középső ujját hüvelyk ujjára szorítja, aztán megnyomja, mely tenyerében csattan.

³⁵ Saját gyűjtéséből. Péter Sándor csordás közlése. Hajdunánás. Hajdú-Bihar megye.



4. Juhásztánc.
Botforgatás láb alatt.
Gyökerkút, Hortobágy



5. Gulyástánc.
Keresztező botátugrás.
Hajdúnánás

a táncát, mulatságát. „Az ilyen nem azír jött, hogy egy pohár bort igyík, hanem embersígbúl, hogy az ú pásztorával múlassík. A legnagyobb mulacs-
csága a vót, ha látta, hogy a pásztornak jó kedve van.” Úgy fizette vissza
ilyen időben a pásztornak jószágához való nyári jószágát, állatainak figyel-
mes gondozását.

Minden télen ki kellett menni a nagyjószág-pásztoroknak a bikais-
tállóhoz bikát gombozni. „Akkor, amikor a gombozást végeztük, mán
egy ember főzte a húst. Hordták a székbúl a húst, meg birkát vágtunk.
Két három óra tájban vót az ebéd, de vacsorának is beillett. A tanácsnok
kijelentette: — Na pásztorok, sénki el ne mennyík, megyünk a városba.
Akkor aztán bevitt bennünket a Bocskaiiba.³⁶ Ilyenkor oszt lett mulatás,
táncolás. Amennyi bort meg bírtak inni a pásztorok, a vót a fizetís. A
gulyások sikkangattak, táncoltak, olyan jó kedvük vót.”³⁷

Egyébként a nánási pásztorok éveken át hagyományosan megrendez-
ték a pásztorbálokat, amire mindig nagy közönséget toboroztak.³⁸ Még a
legutóbbi években is kétszer egymásután nagy sikerrel zárult a pásztor-
mulatság.

A pásztorfogadás pedig nem múlt el áldomás nélkül. A felfogadott
számadó leendő bojtárainak fizetett áldomást, ami jó hangulatban tánc
nélkül nem eshetett meg. A pásztorfogadás sohasem zajlott le mulatság
nélkül. Egy-egy gazdatársulat nagygyűlésen választotta pásztorait. A válas-
tás után az elnök a tanácsházán eskette a számadókat, mert ők anyagi
felelősséggel is tartoznak a gazdáknak. „Mikor megtörtént minden, a
számadók a bojtárokkal együtt mentek a fogadóba. Az elnök ment elől, a
pásztorok utána sorba. Akkor másnap reggelig, dílig nem jöttek haza.

³⁶ Bocskai vendéglőbe.

³⁷ Saját gyűjtésemből. Máró László gulyásszámadó közlése. Hajdúnánás,
Hajdú-Bihar megye.

³⁸ Tóth Sándor, *Juhászból Hajdúnánáson*. Ethn. 1940, LI. 490—492. old.

Ha a fogadót bezárták, mentek kisebb csapszékbe, kisebb csaplároshoz. Ott vót tánc, meg tánc. Együtt táncoltak a pásztorok, soknak még a felesége is elment, meg körbeálltak, úgy járták.”³⁹ A fenti példák jó bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy bár a pásztorok rideg emberek, szórakozásukban még ők is felolvadnak, közösen szeretnek mulatni.

A régi pásztorok mulatság közben sem vetették le szűrüket, s kézbeli szerszámukat, a botot, vagy kampót, esetleg baltát, néha még a kari-kást is nélkülözhetetlennek tartották a táncban. A sarkantyút nagyon szerették. Erről már Ecsedi István is megemlékezik.⁴⁰ „Régebben a csikós felütött egy nagytaréjú sarkantyút viselt. Ezzel... virtuskodott, verte össze ha mulatott.” A sarkantyú ütemes pengése hangulatosabbá tette a pásztorok táncát. „A sarkantyút szépen pengettem. Ezt csináltam két sarkantyúval. Kéttaréjú sarkantyú vót a legjobb. Szíp bűgatyám vót hozzá, meg darutollas kalapom, szép bokréták mellette. Amit én csináltam, nem tudta megcsinálni egy se, még a fiam se. Születni kell arra.” Aztán mielőtt a botot forgatni kezdte volna „a bot előtt sarkantyúzott az ember. Összepengette. Azut jött a csapás. Sarkantyúzni a párosba is kellett. De nem minden jánnal lehetett sarkantyúzni se, csak améket sarkantyú alá betanított az ember.”⁴¹

A nótázás utáni táncban szinte versengve vettek részt, egymás után felváltva, sokszor összefogózva, néha párosan, ketten szemben egymással, de azt is versenyszerűen. Részeket ismételnék, egyes figurákhoz visszatérnek. A pásztortáncok felépítése hasonló a csárdás felépítéséhez. Tempójában is azonos azzal, lassú, gyors és sebes részekre tagolódik. A sebest rövid ideig járják, majd megállás nélkül ismét lassúra vagy gyorsabbra térnek vissza. Már tánchozállásnál is kemény büszkeséggel rendeli a pásztor a talp alá való zenét. Gyakran tánc közben is iszik, de sohasem sokat, és a zenészről sem feledkezik meg. A sokat emlegetett vándorhegedűs *Rímóczi Józsefről* mai napig úgy emlékeznek, hogy ő tudta nagyon jól, kinek melyik volt a nótája, s már az illető kedve szerint alkalmazta, lassította, vagy szaporította.

A pásztormulatságok alkalmával nem ritka a verekedés sem. Nem egyszer kézbekerül a kampó vagy bot, különösen ha nem egyívású pásztorok vannak jelen egy mulatóhelyen.⁴² Ecsedi István említi,⁴³ hogy a hajdúszoboszlói juhászok kalapjuk alá bográcsfenékből készített fémkalapot, úgynevezett vaskalapot tettek, s verekedés alkalmával mindig fejüket tartották a kampónak.

A pásztortáncok egy sajátos változatával találkozunk a hajdúsági betlehemes játékokban is. Hajdúdorogon él a karácsonyesti *kecskézés* szokása, melyben rövid táncbetétet is találunk.⁴⁴ A kecskét őrző pásztorok

³⁹ Saját gyűjtésemből. Péter Sándor csordás közlése. Hajdúnánás, Hajdú-Bihar megye.

⁴⁰ Ecsedi István, *A hortobágyi pásztorviselet*. NÉ 1914, XV. 47. old.

⁴¹ A sarkantyú alá betanítás külön gyakorlással történt, különösen bojtárok válogatták így meg táncosukat citerából alkalmával télen.

⁴² Béres András, *i. m.* 260. old.

⁴³ Ecsedi István, *A hortobágyi pásztorviselet*. NÉ 1951, XV. 40. jegyzet.

⁴⁴ Készülő dolgozatomban kívánom részletesen feldolgozni.



6. Gulyástánc.
Keresztező és csapás.
Hajdúnánás



7. Kondástánc.*
Gatyarázó.
Halastó, Hortobágy

tánca itt egyszerű, legfeljebb kétlépéses csárdás, vagy mint a nyiradonyi betlehemes játékban szemlélhetjük,⁴⁵ egyszerű ugráló mozdulat, amikor páros lábbal ütemesen földre ugrik a táncos, közben botjával földre támaszkodik. Ezek a Hortobágy s Debrecen környékén még ma is élő karácsonyi szokások, s közöttük a betlehemes játékok számtalan sajátos vonást őriztek meg a pásztorhagyományokból és ezen belül a pásztortáncokból is.

A pásztoros csárdás nem sokban különbözik a paraszt csárdástól, s annak helyi változataitól, hiszen a pásztorok saját falujukból hozták magukkal tánc tudásuk alapját. A pásztorverbunkban a polgári csapás sajátos, sok tekintetben helyi változatait tudjuk felfedezni,⁴⁶ a botos táncok pedig feltehetően a pásztorokból katonákká lett hajdúk fegyveres táncának emlékét őrzik.⁴⁷

Budapest, 1959. március

DANSES DES BERGERS DU HORTOBÁGY. II

A. Béres

Les coutumes des bergers du Hortobágy, leur mode de construction, la façon de garder le bétail, tout cela révélait encore aux premières années du XXIème siècle un caractère semi-nomade. Au temps de l'élevage extensif, la transmission des traditions était encore naturelle dans la conception de vie, dans la culture et dans l'art des bergers. L'élevage devenant sédentaire, le mode de vie des bergers changea tout

* A rajzokat eredeti fényképek alapján Menyhárt József festőművész készítette.

⁴⁵ Béres András, *Nyiradonyi betlehemesek csillagosok*. A Debreceni Déri Múzeum évkönyve. 1948—56. Debrecen 1957.

⁴⁶ *Magyarság Neprajza* IV. 130. old.

⁴⁷ Kaposi Edit—Maác László, *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Bp. 1958, 50. old.

aussi bien que leurs coutumes. La transmission des traditions commença à être interrompue.

Dans la première partie de l'étude de M. A. Béres, nous recevons un tableau d'ensemble des jeux de bergers dans la plaine du Hortobágy. Ces jeux proviennent de la même souche que leurs danses et jouent un rôle important dans la préparation de l'ambiance propice à ces danses.

Dans la partie suivante, nous pouvons nous documenter au sujet des liaisons entre la danse des heiduques et celle des bergers du Hortobágy. Il est nécessaire d'examiner nos danses de bergers par rapport à celles des heiduques, car les traditions spécifiques de ces derniers une fois devenus sédentaires, donc les danses aussi, survécurent dans les masses passant de la vie de soldat et du service armé à la paisible agriculture ou à la vie de berger. Dans les danses à bâtons de nos bergers, certains mouvements, des coups dont la vigueur rappelle le maniement du sabre démontrent sans conteste une affinité avec la danse guerrière des heiduques et, pour cela, nous devons les considérer comme apparentées.

Les bergers du Hortobágy s'amusaient et dansaient surtout à l'auberge, à la tcharda, mais les foires bien réussies attisaient également leur envie de danser. Quant à l'embauche des bergers, elle n'eut jamais lieu sans vin de marché, festin, danses.

Nous connaissons trois formes particulières des danses de bergers: 1. Danse à bâtons; 2. «Verbunk» (danse de recrutement) de berger; 3. tchardache à la manière des bergers.

Si le berger la danse en solo, la danse à bâtons comporte trois phases. La première est composée de moulinets, jeux avec le bâton; la seconde consiste à faire passer rapidement le bâton entre et sous les jambes du danseur, à accomplir des sauts; dans la troisième phase, le berger danse devant le bâton jeté ou posé à terre.

Nous en trouvons une variante fort intéressante dans nos jeux de Noël, dits jeux de Bethléem, répandus dans toute la Grande Plaine Hongroise. Les jeux de Bethléem encore courants à Debrecen et dans les environs du Hortobágy ont conservé beaucoup des traits caractéristiques, y compris les danses, des traditions des bergers.

La tchardache à la manière des bergers ne diffère pas notablement de la tchardache paysanne et de ses variantes locales, puisque les bergers ont puisé les éléments de leur danse dans leurs villages respectifs.

Dans le «Verbunk» des bergers nous pouvons certainement reconnaître les variantes locales, spécifiques en beaucoup de traits, de la danse à claques bourgeoise (Tiszapolgár). Quant aux danses à bâtons, elles conservent indéniablement les marques des danses guerrières des heiduques, de ces soldats devenus bergers.

Au cours de cette intéressante étude, nous pouvons étudier quelques variantes tout à fait particulières des danses de bergers au Hortobágy et dans ses environs.

Leur notation kinématographique est de Mme E. Lugossy d'après les prises de vues cinématographiques de A. Béres. Les dessins insérés dans le texte sont de M. J. Menyhárt.

ILLUSTRATIONS

1. Danse des vachers: Moulinets du bâton. Localité de Hajdúnánás
2. Danse des bergers: Tapes. Localité de Tiszadada
3. Danse des bergers: Saut par-dessus le bâton. Localité de Gyökerkút dans la Plaine du Hortobágy
4. Danse des bergers: Moulinets du bâton sous les genoux. Localité de Gyökerkút dans la Plaine du Hortobágy
5. Danse des vachers: Saut croisé par-dessus le bâton. Localité de Hajdúnánás
6. Danse des vachers: Pas croisé et tape. Localité de Hajdúnánás
7. Danse des porchers: Pas précipités en ample pantalon de paysan. Localité Halastó du Hortobágy

TÁNCMESTEREK A SZATMÁRI FALVAKBAN*

Pesovár Ferenc

Szabolcs-szatmári tánc kutatásaink során az anyag vizsgálatával kapcsolatban egyre jobban előtérbe került a *tánc tanító* táncmesterek magyar néptáncra való hatásának a kutatása. Ezt nemcsak a megismert táncanyag teszi indokolttá, hanem az ezen a vidéken élő és működő táncmesterek intenzív kapcsolata a parasztsággal. A tánc tanítóságot velük kapcsolatban azért emeljük ki, mert a múltban nálunk a táncmesterek egészen más funkciót töltöttek be.

Az eddigi kutatások alapján megállapíthatjuk, hogy a táncmesterség a XVII. és a XVIII. század elején — és bizonyos esetekben a későbbi időszakban is — nem a mai értelmű tánc tanítói fogalomnak felelt meg.¹ A régi szótárak tanúsága szerint a táncmester latin megfelelője a *choragus* volt. A *choragus* „táncz mester, játék készítő mester, játék mester és komédiás mester” jelentéssel található meg.² A táncmester, mivel az említett időszakban hivatásos tánc tanítókról nem tudunk — e korszakbeli adatok és a későbbi párhuzamok alapján megállapíthatjuk — *tánc vezetőnek*, *táncosztó mesternek*, *tánc rendezőnek* felelhetett meg. Ezt a fogalmat még a következő latin szó is fedi: *praesultor* vagyis „elől szökő, elől tánczoló, tánczosztó mester”³ *Praesultor* a Calepinus-féle szótárban (1585) „elől ugró” jelentéssel fordul elő.⁴ Az előtáncos szót a *Czuczor-Fogarasi* szótár a következőképpen magyarázza: „Aki a tánczot legelől járja, a *tánczosok* sorát vezeti. A néhai toborzó katonáknál rendszeren a *káplár* volt az előtánczos, ki a körnek a közepén foglalt helyet, előre mutatva az újabb és újabb lejtéseket (figurákat). Az érsekújvári sajátosságos pünkösdi tánczban az előtánczost, ki párosan jár a soron

* Előtanulmány a Szabolcs-szatmári táncmonográfiához. A motívumtárban közölt táncmesteri motívumokat helyszínen és filmről, a néptáncmotívumokat filmről Lányi Ágoston jegyezte le.

¹ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai*. Bp. 1924, 71—74. old.

² Szenczi Molnár Albert, *Dictionarium latino-hungaricum és hungaico-latinum*. Nürnberg 1604; Pápai Páriz Ferenc, *Dictionarium latino-hungaricum és hungaico-latinum*. Lőcse 1708. A *choragus* német szómagyarázata az utóbbiban „ein tanzmeister”.

³ Lásd az előbb idézett szótárakat.

⁴ Melich János, *Calepinus latin-magyar szótára 1585-ből*. Bp. 1912. Az *ugrani* szó volt egyik kifejezője a régi magyar nyelvben a táncolásnak. Szabolcs-Szatmárban a friss csárdás elnevezésére ma is gyakran használják az „ugrós” szót. Ugyancsak itt a táncolás kifejezésére nagyon gyakori az „ugrani, ugrálni, ugrikálni” szavak.

kívül, *táncmesternek* hívják.”⁵ A táncmesterséget ugyancsak az idézett szótár a következőképpen magyarázza: „Mesterség, melynek kelte bizonyos szabályok szerint szép, bájos, deli, ügyes testtartással és taglejtésekkel táncolni.”⁶ Tehát a XIX. században a kiváló táncosokat, akik valóban mesterei voltak a táncnak, bizonyos esetekben táncmesternek nevezték.⁷ Ezeknek a régi előtáncos-táncmestereknek felelnek meg a napjainkig fennmaradt paraszti verbunkok vezető táncosai, mint például a kúnszentmiklósi verbunkban a kör közepén táncoló⁸ vagy a rábaközi karéj táncvezető „hejlegénye”.⁹ Ugyancsak ilyen szerepe van a Hajdú-Bihar megyei tréfás verbuválók káplárjának.¹⁰ A múlt századbeli úri és polgári bálokon az előtáncosoknak nagy szerepük volt. A nyilvános bálók rendezőbizottságába előtáncosokat választottak kiváló táncosokból „akik a táncosok sorát vezették”, akiknek a rendezéséhez szigorúan kellett alkalmazkodni. A múlt századbeli táncoktatói szakkönyvek részletes utasításokat adnak e feladat betöltésének szükségére és módjára.¹¹

A régi úri és paraszti lakodalmakban a násznagyoknak, illetve a vőfélyeknek táncosztó-táncmester szerepük volt.¹² Apor Péter a XVII. századi erdélyi lakodalom osztótáncát így írja le: „Mikor osztán asztalnál mind az vőlegény, mind az örömatya s anya vendégi jóllaktanak, és az gyümölcsöt elszedték, asztaltól felköltének, az asztalokat az palotából vagy színből kihordották, az fő gazda szép czeremóniákkal, térdhajtásokkal, *tánczot kezdett osztani*. Az első tánczot járták az násznagy az nyoszolyó-asszonyynyal, az vőlegény az menyasszonyynyal, az vőfély az nyoszolyó-kissasszonyynyal. Mikor ezek hármat tanczoltanak volna, az második táncz volt az örömatya táncza, az ki tánczolt az örömanyával, utána, ha több gyermekei voltanak, még két pár gyermekei, ha azok nem voltanak, az közelebb való két pár atyafiai; azután rendre tánczoltanak.” Ugyancsak ebben a részben írja Apor Péter a menyasszony táncával kapcsolatban: „Mikor azt el kezdték vonni, az menyasszonyt *osztották* az násznagynak, ki is kettőt-hármat kerülven véle, kezefogva oda vitte, az hol az menyasszony apja, anyja, atyafiai állottanak, azoktól elbúcsúztatta.”¹³

⁵ Czuczor—Fogarasi, *A magyar nyelv szótára*. Pest 1864.

⁶ Czuczor—Fogarasi, *i. m.* VI. Bp. 1874.

⁷ Vö. Réthei, *i. m.* 73. old.

⁸ Egyetemi Néprajzi Intézet filmgyűjteménye. Gönyei Sándor felvétele. Gönyei Sándor, *Kun táncok*. Ethn. 1936, 214. old.

⁹ Kaposi Edit—Maác László, *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bp. 1958, 47. old.

¹⁰ Varga Gyula, *Játékos-dramatikus táncok Biharban*. Táncstudományi Tanulmányok. Bp. 1958, 106—115. old.

¹¹ Lakatos Sándor, *Rajta párok táncoljunk*. Összeállította Bátorfi Lajos Nagykanizsán 1871. Cs. Sz. Lakatos Károly átdolgozásában. Nagykanizsán 70-es 80-as években jelent meg 56—57, 59—60. old.; Mangold Gusztáv, *Tánc kedvelők tankönyve*. Bp. 1900. A nyilvános mulatságokról: 17. old.

¹² Réthei, *i. m.* 73. old.; Réső Ensel Sándor, *Magyarországi Népszokások*. Pesten, 1867, 244. old.

¹³ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae*. 1736. Cserei Mihály pótló megjegyzéseivel. Bp. 1927, IX. fejezet. Az régi erdélyiek lakodalmiról és házasságiról. Táncosztó táncmesterekre vonatkozólag lásd még: Réső, *i. m.* 34, 43—46, 151. old.

Ezt a funkciót ma is elvégzik a lakodalmi tisztségeket viselők (vőfélyek, násznagyok). Észak-Nyírségben a lakodalmakban ma is gyakori az osztótánc, amit ott „osztónak, osztótáncnak, sortáncnak” neveznek. Amikor a vacsora után elérkezik a tánc ideje, és a cigányok elkezdik a zenét, a két vőfély osztja a táncosokat. Mindenkinek visznek táncospárt, adnak a násznagnak, közeli rokonoknak, majd a többi vendégeknek. Elsősorban azoknak visznek, akiknek még nincs és az osztás addig tart, míg mindenki táncost kapott.¹⁴ Tiszavasvárin a lakodalmakban az elmúlt időkben sortáncot tartottak. A vőfély előbb a nyoszolyólányokat, majd a menyecskéket és utoljára az idősebbeket vitte a táncba. Sortánc után már szabad volt a tánc, de azután is ügyelt a vőfély, hogy senki ülve ne maradjon.¹⁵ Hasonló táncosztást figyeltünk meg a szabolcsi Mándokon egy lakodalomban, ahol az első vőfély két, a menyasszonyhoz közeli rokonságban lévő asszonyt vitt a konyhából a szobába, derékon kapva őket, miután a násznagy elé állt a következő táncrea felhívó rigmusokat mondta:

„Násznagy uram hogyha rám nem haragudna,
Két szép személyt hoztam, igen táncolhatnak.
Kezébe is adom, csak jól megforgassa,
Erre volt ezeknek minden akarata.”

Miután ezt elmondta, táncolt a két nővel egy bizonyos dallamra, majd a következő szavakkal folytatta:

„Násznagy uram másodszor istálom,
Két személy párt a táncrea ajánlom,
Ha el nem fogadja, azt magam is bánom,
De visszajönni vele még megpróbálom.”

Újra táncoltak egyet az előbbi nótára. A vőfély újra kezdte a mondókát:

„Harmadszor is kérem, ne is szabadkozzék,
Hogy kedvetlenséget nekem ne okozzék,
Ha maga nem jöhet, másról gondoskodjék,
Kinek mikép tetszik, akép dolgozzék.”

A násznagy átvette a két asszonyt és táncolt velük. Utána a vőfély rögtön az első nyoszolyót vitte be a szobába a lánykérő számára, és a következőképpen adta át:

„Lánykérő uramról sem feledkeztem meg,
Látám mily szomorú, hogy a násznagy ment el,
Na hát kérem ne restelje magát, ugorjon fel,
Egy vagy két táncrea, tudom, nem fárad el.”

¹⁴ Martin György gyűjtése. Szabolcs 1956. Népművelési Intézet Táncvár 591.

¹⁵ Éri Istvánné gyűjtése. Tiszavasvári 1957. NIT 588.

A lánykérő megtáncoltatta a neki osztott lányt és megindult az általános tánc.¹⁶

A menyasszonytánc alkalmával a vőfély táncosztó szerepére vonatkozólag a szatmári Tyukodról említünk példát. Itt a vőfélyek nemcsak a lakodalom, de a táncok menetét is irányítják. Éjfélig a nagyvőfély, éjfél után a kisvőfély a rendező. A menyasszonytáncot abban az időben tartják, amikor a vőlegény, a vőfélyek és a násznagyok megbeszélték. Leggyakrabban az, hogy éjjélkor kezdik el. A zene „ráhúzza” és a nagyvőfély kikiáltja: „Eladó a menyasszony!” Aki a menyasszonnyal táncolni akar, az rögtön közelebb áll. A vőfély sorba odaviszi mindenkire, azaz osztja a menyasszonyt először az első násznagynak, majd a második násznagynak, nyoszolyásszonyoknak, nyoszolyólányoknak, karoló legényeknek és ezután jönnek a többi vendégek. „Szabad lesz?” — kéri a miután párat fordulnak vele, a nagyvőfély rögtön elveszi tőlük és kiabálja: „Drága a menyasszony. Egy fordulás egy máriás!” Megtörtént az is, hogy egyesek húzódoztak a táncról. Akkor a vőfély addig ügyeskedett, míg táncra nem kényszerítette őket, „mert a lakodalom csak annyiba kerül egyeseknek — a menyasszonytánc”.¹⁷

Rendezői szerepük volt a falusi bálók rendezőbizottságának, akiknek vidékek szerint az elnevezésük más és más.¹⁸ A bálók rendező legényei, akik általában a legények irányítói, hangadói közül kerülnek ki és töltenek be régi értelemben vett táncmesteri szerepet. Szatmárban *bálgazdáknak*, *hegedűs-gazdáknak* (zenebíró) nevezték őket. Igen gyakori szokás volt az, hogy idegen legénynek táncospárt vittek (osztottak) a bálgazdák. Először táncoltak a nézelődő legény előtt, hogy lássa a leány táncudasát és úgy adták át az illetőnek.¹⁹ A régi időben voltak egy bizonyos időre megválasztott táncrendező táncmesterek. Utalunk az egyik legkorábbi részletes leírásra, a kőszegi ifjak 1697-ből származó tánc és mulatsági szabályaira.²⁰ Itt az egyes vidékek évenként megválasztott *legénybíróival*, *elsőlegényeivel* vagy az egyes erdélyi falvakban szinte hivatalszerűvé vált *kezességgel* vonhatunk párhuzamot.²¹

Az eddigiekben — néhány történeti példát és recens adatot idézve — a táncmesterség régi fogalmát vázoltuk. Az adatokból világos, hogy a régi

¹⁶ Saját megfigyelésem és lejegyzésem egy mándoki lakodalomban, amelyen 1955. január 1-én Martin Györggyel együtt résztvettünk.

Az osztótánc dallamát „nyíri verbunknak” is nevezik. — Nyírmada. Népművelési Intézet lemeztár 79. sz. b oldal 3. dallam.

Az osztótánc filmfelvételét lásd: Mándok Népművelési Intézet Filmtár Positiv 242. (Gyűjtők: Pesovár Ernő és Lányi Ágoston 1955-ben.)

¹⁷ Pesovár Ferenc, *Tyukod táncai és táncélete. Szatmári táncok. Néptáncosok* Kiskönyvtára 9—10. sz. Bp. 1954, 11—12. old. A lakodalmi osztótáncokra vonatkozólag lásd még: A MNT III/B Lakodalom. 19—21. és 212—213. sz. táncok; Kálmány Lajos, *Szeged Népe* II. 213. old.; Réthei, *i. m.* 207—208. old.

¹⁸ Kaposi—Maác, *i. m.* 115. old.

¹⁹ Pesovár Ferenc, *i. m.* 15. old.

²⁰ Szopori Nagy Imre, *A kőszegi ifjak tánc és mulatsági szabályai*. 1697. Győri Történeti és Régészeti Füzetek 1865, 286—287. old.; Vö. Réthei, *i. m.* 73. old.

²¹ Faragó József, *Tánc a mezőszéki Pusztakamaráson*. Kolozsvár 1946. 3. Magyar-kapuson a kezesnek az elsőlegény felel meg. *u. o.* 4.; Martin György, *Bag táncai és táncélete. Néptáncosok* Kiskönyvtára. Bp. 1955, 16—18. sz. 9. old.

értelemben vett táncmesteri tevékenység a mai népeletben még eleven valóság. A XIX. században a tácmesteri fogalomnak még sokáig kettős jelentése volt. Czuczor-Fogarasi szótára a táncmestert kétféleképpen magyarázza: „Mester, ki másokat bizonyos táncznemekre tanít, idomít. *Magyar, francia, színházi táncmester*”. — majd folytatólag újra megemlíti mint az előtáncosnál — „Néhutt, pl. Érsekújvárott a népies innepélyű pünkösdi táncban am. *előtánczos*, ki a tánczkörtől különválva vagyis a kör közepén lejt párjával a tánczot s kinek lejtéseihez *alkalmazkodnak* a többiek. Tudni való, hogy erre a legügyesebb tánczost és tánczosnót jelölik ki.”²² Viszont ma már a nép táncmester elnevezés alatt szinte kizárólag csak táncitanítót ért. *Réthei Prikkel Marián* kutatásai szerint az ilyen értelemben vett táncmesterek a XVIII. század második felében jelentek meg, ezek elsősorban külföldiek voltak.²³ A reformkorszak idején kerültek előtérbe első neves magyar táncitanítók, akiknek működésével már bizonyos részletekben többen foglalkoztak.²⁴

Az eddigi összefoglaló leírások elsősorban a reformkorszakban működő táncitanítókkal foglalkoznak, akik az új nemzeti társastánc törekvések mellett a színpadi tánc művészetét is kiválóan képviselték. A falvakban megjelenő táncmesterekről a táncainkról szóló néprajzi leírások emlékeznek meg — és ezek szerint tevékenységük egyik jellemző mozzanata annak az időszaknak, amikor a parasztság táncéletében hatalmas változás áll be és a tánc hagyomány pusztulni kezd.²⁵ Jelenlegi közlésünk egy másik, eddig kevésbé ismert oldalról, az *általuk tanított mozgások* és a *paraszti táncok közötti hasonlóság* szempontjából kívánja működésüket vizsgálni. A tanulmányunk a továbbiakban a vidéki táncmesterek megjelenését, működését, néptáncainkra való hatását, illetve az általuk tanított magyar táncanyag és a paraszti tánc közötti hasonlóságot, néhány esetben azonosságát mutatja be egy tájegységen belül. E terület egyike a néptánc és a népi táncélet szempontjából legismertebb részeknek Szabolcs—Szatmár megyében. Vizsgálatunk elsősorban a jelenlegi megye régi szatmári részére terjed ki, tehát a Tiszahát (beleértve a beregi Tiszahátat is), Szamoshát, Erdőhát és Rétoldal (Ecsedi láp vidéke) táncanyagára. Némely vonatkozásban utalunk a szomszédos szabolcsi területre is, mert a probléma ott az eddigi gyűjtések és megfigyelések szerint hasonló a szatmári részhez. Ezen a vidéken több mai időkig működő táncitanárt kerestünk fel és megfigyeltük, hogy milyen táncanyagot tanítottak illetve tanítanak még ma is, így a magyar *műtáncok* mozdulatkinését, amelyekből egy-egy tánciskolai kurzus alkalmával az általuk összeállított

²² Czuczor—Fogarasi, *i. m.* VI.

²³ Réthei, *i. m.* 74. old.

²⁴ Réthei, *i. m.* 213. old.; B. Egei Klára, *A színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában. A magyar balett történetéből.* Bp. 1956, 27—76. old.; Szentpál Olga, *Csárdás.* Bp. 1954.

²⁵ Maász László, *Somogyi táncélete.* Somogyi táncok. Bp. 1954, 38—39. old.; Molnár István, *Magyar Táncagyományok.* Bp. 1947, 8. old.

különféle elnevezésű (magyar szoló, magyar kettős, sétapalotás) táncokat tanítják.²⁶

A kutatás itt azért jelentős, mert a táncmesterek ezekben a falvakban az ország számos más vidékéhez képest korábban jelentek meg. Az ország többi részén az eddigi adatok szerint, ha előfordult a korai időszak, az is csak szóróványosan. Kivételt képeznek természetesen a városok, így az alföldi parasztvárosok is, ahol szintén hamar megjelentek. Gondoljunk Györffy István „*Tánciskola a düldőúton*” című leírására, amelyben utal arra, hogy a hetvenes években *Egres Kis Lajos* aratással egybekötött tánciskolái megszűntek, mert „ez időre esik Glück Mór tánc és illemtanár feltűnése Túrkevényben”.²⁷

Az ország nagyobb részén azonban az 1900-as évek elején vagy még általánosabban az első világháború után jelennek meg a táncitanítók.²⁸ Fontossá teszi ennek a területnek fenti szempontokból történő tanulmányozását az a tény, hogy néhány évvel ezelőtt még igen nagy szerepe volt a csárdásnak a táncalkalmakkor. A mai napig találunk a fiatal generáció között olyanokat, akik a csárdást jól táncolják. Nem az általánosan elsekélyesedett, hanem a mozgásanyagában figurálisan gazdag csárdásra gondolunk. Sőt, vannak egyes motívumtípusok amelyek elsősorban a fiatalok lábán élnek (kopogó, „dübögő” mozdulatok). Amellett, hogy korábban a polgári, később a modern divattáncokat ismerték és táncolták, a hagyományos csárdással állandóan éltek. Az utóbbi időben többször megfigyeltük, hogyha mulatságok alkalmával a túlnyomórészt modern társastáncok között felcsendült egy csárdás, sokszor fergeteges figurázást kezdtek, de már nem mindenki, hanem néhány hevesebb temperamentumú hagyományörző legény. Ez különösen mindig fokozódott a bálók éjféli utáni hangulatában. Ha a lassú csárdást már a városban közismert — ahogy Tyukodon nevezik

²⁶ Lányi Ágostonnal együtt a következő táncitanárokat kerestük fel 1957 júliusában: Dér Imre Nyírbátor (sz. 1888); Molnár Gábor Mátészalka (sz. 1902); Szénási Imréné Ökörítőfülpös; Danda Jenő (cigány) kb. 38 éves Ökörítőfülpös; Danda Jenő éppen mint Szénásiné táncitanárnő segédje működött az örökítőfülpösi tánciskolán. Résztvettünk a tánciskola vizsgabáljának a főpróbáján; Molnár Gábor és Danda Jenő műtánc motívumainak egy részét részben Lányi Ágoston a helyszínen táncírással lejegyezte, részben filmen megörökítettem. (NIT 634 - NIFT. P 344.) Értékes adataikért és segítségükért ezúton mondok köszönetet.

²⁷ Györffy István, *Nagykünsági krónika*. Karczag 1922, 154. old.

²⁸ A tánciskolák megkezdésére az ország területéről kiragadok néhány tipikus példát; *Bagon* a 20-as években. Martin Gy., i. m. 16. old.; *Felsőtárkányon* 1920—25 körül. Bakó Ferenc, *Felsőtárkány néprajzi ismertetése*. Felsőtárkányi táncok (Néptáncosok Kiskönyvtára 11. sz.) 18. old.; *Somogyban* a századforduló után a 900-as években jelennek meg a tánciskolák: *Berzencén* 1900-ban, Pesovár Ernő gyűjt. NIT 297. *Vizváron* 1902-ben. Maácz László gyűjt. NIT 294. *Szennán* 1903—04 körül. Saját gyűjtés. Dávid János (1953-ban 65 éves) adatközlése. Lásd részletesen: Maácz László *Somogy táncélete i. m.* 38—39. old.; *Sárközben* a 900-as évek elején. Katona Imre, *Sárköz néprajza*. (Néptáncosok Kiskönyvtára 6—7. sz.) 24. old.; *Bátán* a 20-as években. Saját gyűjt. Pozsgai Jánosné (1958-ban 59 éves) adatközlése; *Bogyiszlón* 1926 körül. Saját gyűjt. Rácz Ferenc adatközlése 1958-ban (sz. 1903.). Fejér megyei *Cecén* 1900 körül. Saját gyűjtés. Pordány Sándor (1957-ben 72 éves) adatközlése; *Alapon* 1926 körül. Ulicza János (sz. 1898) adatközlése; A *palóc földön* viszonylag elég későn jelennek meg a táncmesterek. — Vö. Gönyei Sándor, *Táncitanulás falun*. Tánc-tudományi Tanulmányok Bp. 1958, 142. old.

— „tangós” fogással és lépéssel járták, az ugrós (friss) zenére még figuráltak. Tyukodon, ahogy ezt egy 1954. évi regruta bálban láttuk, már kötelező volt a lassúnak az említett módon való táncolása és a legények szinte már szégyellték a régi táncmódot. A szamosháti Panyolán, egy 1953-as szintén őszi regruta-bál alkalmával a csárdást a bálozók egynegyede járta hagyományos módon (40—50 táncospár közül 10—12). Itt a lányok szinte kivétel nélkül tudtak alkalmazkodni a legények mozgásához. A panyolaiakat csúfolták azzal a Szamos tulsó partján lakó szamosszegiek, ha csárdást húzattak, hogy „ne húzd azt a panyolai hallgatót”, mert ott szerintük csárdást húznak hallgató helyett is.²⁹ (Éjfél után szokás a bálkon a hallgatók húzása.) Tisztaberken nevetve említették a lányok egy kenderdörzsölőn, hogy milyen furesán „ugrálnak” még a fiatalok a szomszédos Túrricsén. Más falvakban is sikerült a fiatalok táncát megfigyelni és részben filmszalagon megörökíteni, így Kispaládon, Botpaládon, Darnón, Jánkmajtison, Kisszekeresen, Nagyszekeresen, Nemesborzován és Ökörítőfülpösön. A 30-as és a 40-es években a csárdás táncolása még általánosabb volt, ezt bizonyítja a Tyukodon jelenleg harminc éven felüliek igen gazdag és nehéz figurális tánc tudása.³⁰ A rohamos átalakulás az utóbbi időkben folyt illetve folyik le szinte a néprajzi gyűjtők előtt. *Ezeknek a fiataloknak és az idősebbeknek a táncában, a csárdásban és a magyar verbunkban meglepően sok mozdulat egyezik meg a táncmesterek által tanított népies műtáncanyaggal.*

A táncmesterek amint már említettük, elég korán megjelentek a Szatmár megyei falvakban. Az idősebb emberek emlékezete szerint, már a múlt század vége felé, a legtöbb helyen tánciskola volt. Móricz Zsigmond a népköltési gyűjteményének előszavában már élő táncoknak nevezi a szatmári parasztság körében a kor divatos táncait, a „túr” táncokat. A vidék rövid néprajzi jellemzésénél a kaláka mulatság említése után a bálrendezést a következőképpen írja le: „Már a *biletás bálnak* van rendező bizottsága, nyomtatott meghívója, rendezői jelvénye és este 9 óra felé gyűlnek a táncra, mint az urak. Itt is csak az aztán a zene, ami amott. (Már mint a kalákában a cigányzene — *P. F.*) Csárdás járja, bár a *tour* tánc se ismeretlen, s a csűr felgírjandozva, zöld-ágazva bálterem lesz valójában, mikor körbe-körbe kalamajkózva *polkát, mazurt, valcert* járnak, amit tánc-tanítótól tanultak ám.”³¹ Móricz megfigyelése szerint a bálók rendezésénél szinte egészen városi, polgári rendezői szokások érvényesülnek (rendezőbizottság, nyomtatott meghívók, rendezői jelvények, 9 órai kezdés). Ugyan-ezeket a rendezői vonásokat jegyezhattük fel a különböző korú emberek-

²⁹ Parra István szamosszegi legény (1954-ben 28 éves) adatközlése.

³⁰ Lásd a tyukodi táncok filmfelvételét. NIFT. P. 285. Gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Pesovár Ferenc 1955 márciusában. Elsősorban Kiss Tibor akkor 32 éves és Harsányi Bálint 30 éves földművesek táncára utalok.

³¹ Az idézet Móricz Zsigmond kéziratban lévő népköltési gyűjteményének az előszavából való. Móricz 1903-tól több éven át népköltési gyűjtést végzett Szatmár megyében, elsősorban szülőföldje környékén. A gyűjtemény előszavát 1903-ban írta meg. — Az adatokért köszönetet mondok Gyüsi László tatabányai tanárnak, aki a gyűjteménnyel részletesen foglalkozott.

A *tour* meghatározását lásd: Róka P. Pál, *A táncművészet tankönyve*. Nagykőrösön 1900, 52. old.

től néprajzi gyűjtéseink során. Ezek természetesen a megrendezett és nem a spontán mulatságokra vonatkoznak, mint a citerabálok, „tapotók”, kenderdörzsölők, fonók vagy egyéb kalákák. Az utóbbit Móricz is szembeállítja a megrendezett bálokkal. A spontán táncalkalmakkor — mint Móricz is említi — inkább csak csárdást táncoltak.

Mikor tűntek fel és kik voltak az első névszerint ismert táncmesterek? Az egyik legrégebbi adat Jánkmajtisról való, s eszerint ott már a 70-es években volt tánciskola.³² A múlt század 80-as éveiben Mátészalka környékén megjelent Tarnóczy Mihály, kinek az egyik legkorábbi és legkedvesebb faluja *Szamosszeg* volt. „Tarnóczy táncmester járt a faluban (ti. Szamosszegen). Ő tőle tanulták a túrtáncokat és a magyar szólót. Ő szoktatta őket a felkérésre is.”³³ Ugyanabban az időben tanít Olesvaapátin és Panyolán is.³⁴ Tarnóczy Mihályról annyit tudtunk meg, hogy 1926-ban halt meg 85 éves korában. Mielőtt ezen a vidéken megjelent, már táncmesterséggel foglalkozott. Ő tanított Kocsordon, sőt Ökörítőfülpösön is.³⁵ A másik névszerint ismert múlt századvégi táncmester a *Panyolán* megtelepedett *Piros Bálint*. Míg Tarnóczy Mihályt Mátészalka környékén ismerik, addig Piros Bálintot Panyolán túl az Erdőháton is emlegetik. *Darnón* 1895 körül járt Piros Bálint és ugyanerre az időszakra helyezhetjük *Kis- és Nagyszekeresen* való feltűnését. Nagyszekeresen énekelték róla a következő nótát:³⁶

„Piros Bálint tanított,
Lába közé szorított,
Nem jól jártam a táncot,
Elverte a nadrágot.”

Ugyancsak 1895 körül volt az ország egyik legkisebb falujában, az erdőháti *Nemesborzován* első ízben tánciskola és a szomszédos falvakból ismert adatok alapján valószínűleg itt is Piros Bálint volt a táncmester.³⁷ (A falunak jelenleg kb. 115 lakosa van.) *Tarpán* már kb. 60 éve volt tánciskola, ahol Piros Bálint is tanított.³⁸ Érkeztek távolabbi városokból is táncitanítók. Ezeknek a nevét, mivel valószínűleg nem állandó jelleggel tanítottak, a környéken nem ismerik. *Botpaládon* említették, hogy tánciskola már a századfordulón volt, és Budapestről, Debrecenből jöttek táncmesterek.³⁹ *Tiszaadonyban* 1898 körül volt először tánciskola, ahol a barabási táncmester tanított.⁴⁰ *Tyukodon* a századforduló táján szintén volt tánciskola;

³² Vojtovics Ferencné Gyulai Marianna sz. 1868 adatközlése 1955-ben.

³³ Migléczy Béláné, Erdősi Jenő és Vadányi János gyűjt. 1954, NIT 376.

³⁴ Srutek Julia olesvaapáti gyűjtése. 1954, NIT 375.

³⁵ Molnár Gábor mátészalkai tánctanár adatközlése Kocsordra vonatkozóan; — Gönyey Sándor, i. m. említi Tarnóczy Mihályt Ökörítőfülpösön való feltűnését.

³⁶ Tukacs Bertalan (1955-ben 84 éves) darnói földműves adatközlése; — Tar János (1958-ban 69 éves) paraszttzenész adatközlése, Nagyszekerese; — Hajdu Gusztáv (1958-ban 70 éves) volt kisszekeresi paraszttzenész adatközlése.

³⁷ Nagy György (1958-ban 79 éves) nemesborzovai lakós adatközlése.

³⁸ Martin György gyűjtése 1955-ben. NIT 618.

³⁹ Maác László gyűjtése 1955-ben. NIT 445.

⁴⁰ Martin György gyűjtése 1957-ben. NIT 617.

ott a század elején *Varga László* csengeri tánctanár működött, aki 1907-ben a fúvósbandát is megalakította.⁴¹ Erdőháton *Kisnamény* környékén 1907 körül egy *Samu* nevű kis ember tűnt fel táncot tanítani, s csodálkozva emlegetik, hogy az a „csöpp ember miként kijárta a magyar szót”.⁴² A 20-as évektől tanít *Molnár Gábor* mátészalkai táncmester, ki az egész szatmári részt bejárta, mint tánctanító.

A táncmesterek leginkább az *iparos* mesteremberek közül kerültek ki, ami általános jelenség volt az egész országban.⁴³ Azt a tánctanítót, aki nem rendelkezett oklevéllel, vagy működési engedéllyel, *kontárnak* nevezték. Egy ideig mint segédek működtek, gyakorlott idősebb mesterek mellett és utána önállósodtak. Molnár Gábor, ki eredetileg szintén iparos volt, 1920—1926-ig Tarnóczi Mihály tanítványaként járta a vidéket, majd annak halála után 1929-ben szerezte meg a tánctanári oklevelét. Molnár Gábor az egész szatmári és beregi területre, de a Nyírségben is eljutott néhány helyre, mint Anarcs, Petneháza, Kállósemlén, Timár, Rakamaz, sőt Beregszászon és Szatmárnémetin is volt tánciskolája. Az egyes vidékeken segédjei voltak: Orosz László kereskedő Tisza-becsen, Kiss Ignác Csengerben, Czurmul Pál borbély felesége Kispaládon, Danda Jenő Ökörítőfülpösön. Rápolton Sztojka János 10 évig, Nagyecsedén Weiss József 15 évig, a beregi részen pedig a vásárosnaményi Szikszai Tibor volt sokáig a segédje. A beszédett jövedelem bizonyos részét ők kapták. Voltak azonban helyi táncmesterek is, akik a községben vagy esetleg a szomszéd falvakban rendeztek tánciskolát. Kishodoson a 20-as években Bak Antalné parasztasszony tartott tánciskolát a falujában.⁴⁴ A paraszti származású Kiss Gyula a 20-as években amikor még korcsmáros volt, a csengeri Kiss Ignác segédjeként működött a helyi tánciskolában.⁴⁵

A tánciskolát maga a mester, de legtöbbször valamelyik segédje szervezte meg. A 20-as, 30-as években egy szezónban 20 helyen is tartott egy mester tánciskolát. Egy nap 5 kilométeres körzetben három helyen tudtak órákat adni. Egyik helyen pl. d. u. 3—5-ig, a másik helyen 6—8-ig és a harmadik helyen 1/2 9—11-ig. A tánciskola 6—8 hétig tartott. Zeneest vagy ösztánc általában minden vasárnap és ünnep alkalmával volt. Ide az iskolában résztvetteken kívül vendégek is jöhettek s a bevétel a táncmester külön jövedelmét jelentette. Nyáron udvaron is rendeztek tánciskolát, ösztáncot vagy vizsgabált. Az udvarban frissen leszórt föld vagy homok letaposására is felhasználták a tánciskolát: „ledülüklétké a földet”. Ezt a szokást a paraszti „tapotó”, taposó bálokkal hozhatjuk párhuzamba.

A vizsgabálra meghívót nyomattak, amelyen feltüntették a bál helyét, idejét, a belépődíjat, a bemutatandó táncokat, továbbá, hogy táncverseny,

⁴¹ Pesovár Ferenc, *Tyukod táncai és táncélete*. Szakdolgozat. Eötvös Loránd Tud. Egy. Néprajzi Intézet.

⁴² Tar János (1958-ban 69 éves) adatközlése. Nagyszekeres.

⁴³ Lakatos Károly, *i. m.* Kárhoztatja őket: „...sok Kupcihér-kaptafa vagy szabóasztal mellől megugrott kontár tánctanítók — vagy — „művészek” (sic) ...” 66. old.

⁴⁴ Bak Antalné (1953-ban 61 éves) kishodosi asszony adatközlése.

⁴⁵ Kiss Gyula (1953-ban 61 éves) tyukodi lakos adatközlése. NIT 267.

szépségkirálynő illetve báلكirálynő választás lesz. A táncversenyre helyi bíráló bizottságot választottak. (Lásd a mellékelt 1934-ből származó győrtelki meghívót; 1. kép.) A tanfolyamon résztvevő tánciskolások között díszoklevelet osztottak ki. Aki díszoklevelet kapott, kendővel ajándékozta meg a táncmestert. A táncmester a leendő báلكirálynő részére valami tárgyat, az utóbbi időkben karórát vett. Eladásra szánt jegyeket osztott ki a lányok számára és akitől a legtöbb jegyet megvették az nyerte el a címet. (A bevétel összege a táncmesteré lett; a győztestől szintén kendőket kapott ajándékul.) Ilyenkor megindult a vetélkedés és a korteskedés a legények között, hogy kinek a szeretője legyen a báلكirálynő. 1928-ban Tiszabecsen egy vizsgabálon résztvevő 5 hordó sört, 10 kilogram kolbászt és 20 liter pálinkát vett a társai számára, hogy menyasszonyának sikerüljön megszerezni a báلكirálynői címet. Ezen a szépségversenyen 850 pengő bevétel volt; a győztes díszoklevelet és karórát kapott. Megtörtént Tákoson, hogy egy személy 500 pengőt kifizetett a jegyekre.

A táncmesterek mindig a kornak megfelelő divattáncokat tanították. Így a polgári körökben tanított contre jellegű táncokat, mint a francia négyest, lanciaert, körmagyart és a többi körben haladó tour jellegű táncot. Ezek közül meg kell említenünk a sima-, sebes-, rezgő- és kreutzpolkát, továbbá a „padugátért” (pas de quatre) „patipatinót” (pas de patineurs) valcert, boszton valcert, mazurkát, „polonézt” (polonais). Említenek néhány játékos jellegű táncot, a „székest” és a „fenyegetőt” (tréfás polka). Ezen a vidéken is megjelent a táncmesterek tananyagában a „gólya”. A háború után tanították az újabb társastáncokat, mint a charlestont, rumbát, „vanszteppet” (one stepp) és a 30-as évektől a tangót és a fox-trottót. A magyar táncok közül tanították a palotásokat, a magyar kettőst, a magyar szólót és sokszor a csárdást is. Az emberek felsorolják, hogy mennyi táncot tanultak (12, 22 stb.) de hogy pontosan mit, már nem tudják megmondani. Sőt a tanult táncok egy részét a tánciskolák legtöbb résztvevője a tanfolyam elmúltával már nem is táncolta. Legnépszerűbbeknek bizonyultak azok a táncok, amelyeknek spontán jellegük és kevesebb koreográfiai kötöttségük volt. Ilyenek voltak a polkafélék, mazurka és a valcer. Ezek azok a táncok, amelyek táncmesteri közvetítés nélkül is elsősorban terjedtek a parasztság körében. A magyar műtáncokat sem tudták megjegyezni azok mesterként felépítettsége miatt; ami megmaradt bennük, elsősorban a mozgásanyag volt. Ezeket a motívumokat egy bizonyos dallamra (általában a „Ritka búzára”) bemutatószerűen táncolták vagy a csárdásban is felhasználták. Erre még később visszatérünk.

A táncokkal együtt, mint már tudjuk, a táncmesterek hatására bizonyos polgári rendezői elveket és táncszabályokat vettek át. A régi intéssel vagy névvel való táncrahívás helyett meghonosodott a meghajlással való táncrahívás. Megfigyelhetjük, hogy ma a legidősebb emberek is meghajlással viszik a nőt táncba. A bálók szüneteiben bevezették a körsétát, amikor is a bálgazda bejelentette: „Séta jobbra” és akkor párosan körbe sétáltak, miközben a legények lábán „zörgött” a sarkantyú.⁴⁶ Ezek a szokások elsősorban a „bíléses bálókra” (meghívós bálók) vonatkoztak.

⁴⁶ Tar János nagyszekeresi paraszttanész adatközlése.

Meghívó.

Molnár Gábor tánciskolájának növendékei

1934. év március hó 4-én, Győrteleken, a Csizmadia Gyula udvarán
levő csinosan díszített tánctermében, magyar- és modern táncversennyel
egybekötött **zártkörű**

Táncvizsgabált

rendeznek, melyre b. címet és kedves családját tisztelettel meghívjuk.

A magyar szólót 32 figurával táncolják: Koncz Ilonka, Domrády Ilonka, Korcsuk Irénke, Virág Juliska, Kiss Matild, Kovács Erzsébet. Ezenkívül este 11 órakor bemutatunk 12 legszebb magyar táncot, valamint a legújabb modern táncokat u. m.: diszpalotás, körmagyar, magyarkettős, sétatapolás, sétatapolka, rezgő, szaloncsárdás, polonész, boszton, bosztonvölcer, tangó, runiba, foxtrott, vansztepp és a szép magyar csárdást. A megemlített táncokat bemutatják: Nagy Ernesztin, Kormos Boriska, Nagy Erzsébet, Baráth Margit, Sándor Ida Lujza, Koncz Ilonka, Koncz Irénke, Korcsuk Irénke, Domrády Ilonka, Kiss Matild, Virágh Jolánka, Virágh Juliska, Gere Lenke, Kubinyi Klárka, Kovács Erzsébet, Kubinyi Mihály, Kubinyi Károly, Kubinyi István, Kubinyi Gyula, Radványi Károly, Szabó János, Szabó Jenő, Ifj. Kósa Zsigmond, Ifj. Kósa Barna, Kovács Endre, Szabó László, Kiss Péter, Antal Andor, Pálkás György, Plébán László, Andrassy György Nagy Dezső, Paskuj István, Kiss Pál, Kiss Ferenc. A fentnevezett táncokat, akik legszebben táncolják, illetve legtöbb szavazatot kapja **diszoklevelet** fog nyerni, melyet a bíráló bizottság fog oda ítélni. Bíráló bizottság elnökei: Kubinyi Ambrus, Kovács Sándor főbírók, Radványi Károly, Szűcs Lajos, Csizmadia Gyula, Sarkadi Dániel, Kovács Dániel, Csahóczy Sándor, Veress Miklós, Némegy Bálint bíráló bizottsági tagok. Az általános tánc kezdete d. u. 6 órakor. A táncversenyen részt vehet az is, aki a tánciskolának nem volt tagja.

Belépő-díj 1 pengő, tánciskolásoknak 50 fillér.

Kifűnő zenéről gondoskodva van.



Főisp. Lajos Mátészalka

A szatmári parasztság a táncmesterek által tanított táncokat, melyeket bizonyos kötöttség és körbehaladás jellemzett, „túrtáncok”-nak, a szomszédos Nyírség északi részén pedig „túltánc”-nak nevezték. A táncokat eleinte sokkal kevesebben tanulták a tánciskolákban; elsősorban az iparoság és a módosabb gazdák fiai jártak oda. A szegényebbek közül is, aki hajlandóságot érzett megtanulásukra, igyekezett azokat valami módon ellesni. Előfordult, hogy olyan cseléd, aki ugyan tánciskolába nem járt, de a gazdája lányát oda időnként elkísérte, látásra úgy megtanulta a táncokat, „hogy első díjat nyert volna” a táncversenyen.⁴⁷ Az első háború előtt, a visszaemlékezések szerint a tánciskolák ellenére a túr-táncok nehezen hódítottak teret. „A túr-táncokat nem nagyon táncolták a bálban, a többi fiú nem hagyta járni. Én szerettem és egyszer-kétszer egy éjszaka húzták is, de nem engedték, hogy járják.”⁴⁸ Abból adódtak a legények közötti összetűzések, hogy rendelték valami új nótát és a többi nem tudott rá táncolni. „Egyharmada tudta, kétharmada nem tudta, ezen volt a veszekedés.” Amikor a bálrendező a bilétes bálon „kimondta”, hogy „túrtáncok”, akkor meghatározott sorrendben — nyilván amiként a tánciskolában szokásos volt — eltáncolták egymás után a tanult táncokat.⁴⁹ A legáltalánosabban táncolt tánc azonban mindig a csárdás volt. „Vót olyankor, hogy vót valakinek kedve rezgőre, keringőre. Kétszer háromszor fordult elő egy éjszaka. Nem nagyon szerették. Legfeljebb 3—4 pár járta. Mindig csak a csárdás ment.” A mai időkben táncolt modern társastáncokkal az öregebbek nemcsak a csárdást, hanem a valamikor általuk táncolt túr-táncokat is szembeállítják. „Elmúlt az a világ, amikor szépen táncoltak. A padugáttert jártuk akkor.” A mai táncokat az öregek, mivel a nevüket nem tudják, hangutánzó szavakkal „hipp-hopp, sity-suty, ringy-rongy táncoknak” nevezik. A csárdás mind ritkább táncolásával kapcsolatban említik az idősebbek: „Már nem húznak ma magyar csárdást, még ha kihúzzák sem járják a fiatalok, troxhox, hüty-hüty táncokat járnak, ez nem tánc.”⁵⁰

Az idősebb parasztemberek hangoztatják, hogy táncmester nélkül is megtanultak táncolni. Sőt, rátartiságból azt is emlegetik, hogy még a táncmestert is „kitáncolták”. Egy-egy „gavalléros” ecsedi-lápi legény a táncmestert sokszor megszégyenítette a tánctudásával. Számos történetet tudnak a környéken makacs hírből lévő tyukodiak arról, hogy miként „babráltak ki” a táncmesterrel. Az egyik történetet, amit több variációban ismernek, a környék leghíresebb táncosához, a 30-as években elhunyt Gyene Gáspárhoz fűződik. „Volt egy táncmester Szatmárnémetiből 1910-ben. Tóth Gáspár és még hárman jelentkeztek a tánciskolára. Én a legények között ültem és figyeltem. Bagoly Gyuri (Gyene csúfneve) is ott ült. Mikor a táncmester a táncokat bemutatta, bosztont, rezgőt stb. kevesen jelentkeztek, neheztelték a fizetést. Asztal mellett ült Gyene Gáspár ésmondotta:

⁴⁷ id. Tóth Ferenc tyukodi (Hörsögfalu) lakos adatközlése Csegöldre vonatkozólag. (1955-ben 56 éves.) NIT 507. Laurenszky Ernő és Pesovár F. gyűjtése.

⁴⁸ Martin György gyűjtése: Csengerújfalú. 1956. NIT 605.

⁴⁹ Tóth Ferenc tyukodi lakos adatközlése Csegöldre vonatkozóan.

⁵⁰ Martin György gyűjtése. Ökörítőfülpös. 1954. NIT 602.

Mester úr, hadd járjak el egy táncot, el tudja-e járni? Húzódni, mondta a mester, és Gyene Gáspár elkezdett táncolni. Illegette magát mint mikor a rezgőnyárfa mozog. Lábain amint csapott, akkor hegyezett és sarokra vágott. 10 percig tartott a tánc. Egyet fittyentett, nagyot fordult és megvágta a csizmáját. Kérdezte a táncmester, hogy kitől tanulta ezt? Született erre a táncra — felelte Gyene Gáspár.⁵¹ Molnár Gábor mátészalkai tánctanár úgy emlékszik vissza tyukodi tanításaira, hogy oda nem szeretett járni, mert állandóan megzavarták a tánciskola menetét. Megtörtént, hogy a tánciskolában tanítás közben odament két legény a zenészek elé és csárdást rendeltek, neki pedig megmondták, hogy üljön le, mert „nem kell fox, csak csárdás”. Ezekből az esetekből világossá válik a parasztság egy részének bizonyos szembenállása az új táncokkal.

A táncmesterek által tanított magyar műtáncok a vizsgabálokra konstruált mutatványos táncok voltak, amelyeket abban a formában, ahogy tanulták, elfelejtették. Ami megmaradt ezekből a táncokból, a motívumoknak egy része. Ezek a motívumok az eddigi megfigyelések szerint a hagyományos csárdásban és a magyar verbunk mozdulatanyagában fordulnak elő.

Szatmárban *magyar verbunknak* neveznek egy csárdásnál lassúbb tempójú, mindig ugyanarra a verbunkzenére táncolt, bemutató jellegű feszes táncot, amely egy bizonyos következetes felépített szerkezettel rendelkezik. Ez a felépítettség azt jelenti, hogy a táncdallam elején lépő, bokázó, majd szökkenő mozdulatokkal kezdik és a második részében végeznek nagyobb, általában csapásoló mozgásokat. A dallam egy múlt századi hangszeres verbunktípus, amelyet a szatmári, sőt a szabolcsi részekén is ismernek. A dallam első felét a legmélyebb húron, a g húron azaz a „rézhúron” kezdik. A táncot így is kéri: „fordíts rá a rézhúrra!” — vagy — „játsszál nekem magyar verbunkot, de rézhúron”. A dallamnak erre a részére táncolják a lépő, bokázó mozdulatokat és régebben a sarkantyú pengésével sajátságos kíséretet adtak a mély húron „vágosan” (feszes ritmusban) játszott zenének, ami a táncnak ünnepélyes, méltóságteljes hangulatot teremtett. Amikor a zenész az „összes húrra átvágott”, akkor kezdődnek a nagyobb mozgások, csizma és combbütések. Ez a tánc elsősorban bemutató jellegű „ritka volt, aki el tudta járni” és legjobban az Ecsedi-láp környékiek értenek az eltáncolásához. A táncot a férfiak egyedül vagy esetleg nővel párosan táncolják és az utóbbi esetben tánc közben egymást gyakran elengedik, vagy össze sem fogódzkodnak. Ilyenkor a nő a férfi mozgását kíséri táncával. Ebből a néhány sajátosságból is láthatjuk már, hogy a magyar verbunk a hagyományos lassú tánc egyik jellegzetes típusa. A legritkább esetben hozzák kapcsolatba a történeti verbunkkal és akkor is csak tudálékos magyarázattal. Ez a tánc motívumkincsében sem mutat nagy különbséget a csárdás különböző típusainak a mozdulatanyagával szemben és elsősorban a fent említett sajátosságok választják el attól.⁵²

⁵¹ Osváth Károly (1953-ban 55 éves) tyukodi földműves adatközlése. NIT 267.

⁵² A magyar verbunk elemzésével részletesen a készülő Szabolcs-szatmári kötetben foglalkozunk. A magyar verbunk zenéjét lásd Martin Gy. és Pesovár E., *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* c. tanulmányban. Példatár: II. sz. tánc kísérő zenéje.

A „magyar szólót” a múlt század vége óta tanítják a táncmesterek és motívumainak a számát a parasztok is bizonyos mennyiséghez kötik, többnyire 32-ben állapítják meg. Ez a parasztság tudatában asszociáció folytán a magyar verbunk mozdulatkincsének a mennyiségi meghatározásához kapcsolódott.⁵³ A magyar verbunk fogalmát és az elnevezést ma már állandóan keverik a magyar szólóval. Az idősebbek még élesen elválasztják a kettőt, elsősorban a zene alapján. (A „magyar szólót” általában a „Ritka búzára” táncolják.) Az egyik idős tyukodi zenész beszélte el a következőket: „Ágerdőben két évvel ezelőtt voltunk fűjni. Rendeltek az öregek magyar kettőt, magyar szólót rézhúron. A ritka búzát játszottuk nekik, de mondták, hogy ez nem a valódi. Valódi a magyar szóló (a magyar verbunk zenéjére gondolt) rézhúron.”⁵⁴ A magyar verbunk esetében mindig meg kell vizsgálni, hogy milyen zenére mit táncolnak. Sokszor a „Ritka búzára” is hagyományos paraszti táncot járnak. A tyukodi Kajus László aki pásztorcsaládból származott, egyik legszebb és leggazdagabb formáját táncolja a verbunk zenére, de „magyar szólónak” nevezi. Míg Kiss Gyula tyukodi lakos tánca, aki édesanyjától tanulta a motívumokat és szintén az említett verbunkzenére járja — a tánciskolában mint táncmester segédje tanította is valamikor — erősen műtánc hatást mutat. (2. kép.) Ő viszont magyar verbunknak nevezi a táncot, amelyben a következő motívumok fordulnak elő: előrevágás, hátravágás, hirintázás, hegyező változatok, négyes csillag, olló (az utóbbi eltér az általános táncmesteri olló motívumtól). Ezek a felsorolt motívumok már eléggé feloldódtak a táncában.⁵⁵ Ha az ököritői magyar verbunk Szakács Gergely által táncolt típusát vizsgáljuk, kitűnően tanulmányozhatjuk a táncába beleötvöződött műtánc mozdulatokat.⁵⁶ Ez a verbunk a következő motívumokból épült fel: emelkedő, dupla bokázó (kettőző), a sarkaló olló (az olló tyukodi elnevezés), hátravágás, kisharang, sarkazó, csapás, bokázó, kettős bokázó, majd előre-vágó cifrák következnek. A motívumok egy része a táncmesterek tananyagában is megtalálható. (Lásd a mellékelt táblázatot.) Ezekből a mozgásokból harmonikusan, a néptánc törvényeinek megfelelően építette fel a táncát. Hasonlóképpen látjuk jelentkezni a műtáncainkban lévő megegyező motívumokat a megfigyelt és részben filmen megörökített nagyecsed, győrteleki, urai, és a jánkmajtisi verbunkokban.⁵⁷ Az eddigi kutatások alapján megállapíthatjuk, hogy a *magyar szóló mozdulatkincse asszimilálódott a magyar verbunkhoz és annak bemutató jellege hozzájárult eleven gyakorlatának a folytonosságához.*

⁵³ Lakatos Sándor és Károly i. m. szerint a verbunkos és általában a magyar tánc kb. 32 meghatározott figurából áll. 140—141. old.

⁵⁴ Nagy Imre (1953-ban 61 éves) tyukodi zenész adatközlése. NIT 267.

⁵⁵ Lásd a tyukodi táncfilmet. NIT Ft. P. 285.

⁵⁶ Martin Gy.—Pesovár E., i. m. II. sz. tánc.

⁵⁷ Nagyecsed NIFt. P. 246. Gyűjtők: Kiss Márta, Martin György és Vásárhelyi László 1955-ben; Győrtelek NIFt. P. 250. Martin György, Pesovár Ernő és Ferenc gyűjtése 1955-ben; Jánkmajtis NIFt. F. 383/8 mm. Gyűjtők: Martin György és Pesovár Ferenc 1954-ben; Ura. 8 mm-es film Martin György gyűjtése és tulajdona (1956).

Molnár Gábor említette, hogy a táncmesterek bizonyos esetekben a csárdást is tanították és a friss részében a magyar szőlóban megtalálható motívumokat használták fel (kisharang, nagyharang, előre-vágás, hátravágás, a nő kiforgatása, beforgatása stb.). Megtörtént, mint Tarpán is, hogy az ott megfigyelt sajátosságokat használta fel a csárdás tanításánál (összefogódzási mód). Ezen a vidéken is a csárdás tanulásának a módja elsősorban a megfigyelés és a titokban gyakorlás volt. Az elmúlt időben gyakran fogták meg félreeső helyeken, istállókban, ólakban a vasvillát, seprűnyelet a figurák gyakorlásához. Az idősebbektől olyan mozdulatokat is ellestek, amit azok valamikor a tánciskolában tanultak. Az időnként megismétlődő tánciskolák után is megmaradt bennük néhány motívum, amely hozzájárult mozdulatkincsük gyarapodásához. *A még elevenen élő csárdáskultúra következménye, hogy hasonítani tudták az új mozdulatokat a táncuk törvényszerűségéhez.* A szatmári csárdás egyik alapvető törvénye a fennhangsúlyosság, vagyis a zene első ütemére alulról felfelé történő merőleges mozgás. Minden $2/4$ értékben az első negyed a hangsúlyos. A másik lényeges változást az okozta, hogy nem a táncmesterek által tanított mechanikus sorrendet és kötési módokat használták, hanem teljesen *beleillesztették az új mozdulatot a csárdás törvényszerűségei szerint használt szerkezetbe.*

A következőkben egy táblázaton bemutatjuk Molnár Gábor mátészalkai és Danda Jenő ököritőfűlpösi táncmesterek motívumkincsét. Azokat a motívumokat, amelyeket Róka P. Pál *A táncművészet tankönyvében* (1900) felsorol és a leírt mozdulatokkal megegyeznek, a táblázaton jelezzük. A továbbiakban a paraszti táncokban megtalálható és az említett táncmesterek mozdulatanyagával megegyező változatokat is közöljük. Molnár Gábor motívumait a példatárban M betűvel, Danda Jenőét D betűvel, a paraszti variációkat N betűvel jelöljük. A zárójelbe helyezett szám a példatár megfelelő motívumcsoportjának a mozdulatára utal. Danda motívumait a példatárban csak akkor közöljük, ha az mozgásában lényegesen különbözik Molnár változataitól. A két táncmester által használt motívum



2. Kiss Gyula magyar verbunkot táncol.
Tyukod. (Pesovár Ferenc felv.)

| Molnár Gábor
motívumai | Danda Jenő
motívumai | Róka P. Pál
A táncművészet
tankönyve (1900) | A szatmári néptáncban előforduló variációk |
|----------------------------|--|---|--|
| Emelkedő (1) | | | Ökörítőfűlpös |
| Könnyű bokázó (2) | | Urak bokázója (173.) | |
| Férfi bokázó (3) | Bokázó (1) | Magyar magántánc bokázója
(173.) | |
| Női bokázó (4) | | Hölgyek bokázója (173.) | |
| Hétkokázó (5) | | | |
| Kiskörbokázó (6) | Körbokázó (2)
Nagy körbokázó | | Tyukod (1) |
| Cifra toppantó (7) | | Cifra toppantó (176.) | |
| | | Kettőző (177.) | Ökörítőfűlpös (2)
Tyukod, Györtelek, általános |
| | Oldalbokázó vagy páros
oldalverő (3) | Nagyharang (176.) | Tyukod (3), Ökörítőfűlpös, Jánkmajtis, Kőlese
(cigányok táncában gyakori) |
| | Keresztlépő (4) | Felugró bokaütéssel (178.) | Ökörítőfűlpös (cigánytáncokban gyakori) |
| Hegyező helyben (8) | Dupla hegyező (5)
Dupla négyes | | Zsarolyán (4), Nagyecsed, Tyukod (5) |
| Dupla hegyező (9) | Dupla hegyező
Hirintázás (6)
Előrevágó (7) | Váltó (179.) | Botpalád (6), Tyukod
Nagyecsed (7) |
| Négyes csillag (10) | Dupla hegyező (8) | Négyes (csillag) (179.) | Tyukod |
| Vágó (11) | Kettőztető (9)
Dupla olló (10) | Hegyező (175.) | Molnár István
Magyar táncagyományok S/9 forma Tyukod-
ról (8) |
| Hátravágás egy ütemre (12) | Hátravágó | Keresztező (csizmadiás) (180.) | Darnó (9), Nagyecsed, Tyukod, általános |

| Molnár Gábor
motívumai | Danda Jenő
motívumai | Róka P. Pál
A táncművészet
tankönyve (1900) | A szatmári néptáncban előforduló variációk |
|---------------------------|--|---|---|
| Hátravágás kettőre (13) | Hátravágás (11) | | Nagyecséd (10), Tyukod, Győrtelek, általános |
| Előrevágó (14) | | | Tyukod, Győrtelek, általános |
| Kettős felugró (15) | | | |
| Andalgó (16) | | Andalgó (174.) | Ökörítőfülpös (11), Botpalád (12), Tyukod, általános |
| Kígyó (17) | Kígyózás | Kígyó (177.) | Tyukod (13) |
| Olló (18) | | Olló (175.) | Botpalád (14) |
| Lejtő (19) | Körlejtő
Egyhelyben lejtő | Lejtő (174.) | |
| Kisharang (20) | Kisharang | Kisharang (176.) | Nagyecséd (15, 16), Botpalád, Panyola, Tyukod), általános |
| Dupla toppantó (21) | | | Tyukod (17, 18), Botpalád, általános |
| Nagyharang (22) | Nagyharang (12) | | Botpalád (19), Panyola (20), Kispalád, Győrtelek, általános |
| Toborzó (23) | Előre kiszaladó (13)
Toborzó
Nagytoborzó | Toborzó (177.) | |
| Tipegő (24) | Általvetős (14)
Körhrinta (15) | | Tyukod (21), Győrtelek, Botpalád, általános
Nyírség: Nyírtura, Kállósemlén |
| Magánforgó négyre (25) | | | |
| Magánforgó egyre (26) | | Magánforgó (182.) | |



3. Csárdás.
Hegyező. Tyukod.
(Andrásfalvy
Bertalan felv.)



4. Magyar verbunk.
Hátravágás. Nagyecsed.
(Vásárhelyi László felv.
Népműv. Int. Ltsz. 1482.)

5. Magyar
verbunk.
Kisharang. Nagy-
ecsed.
(Vásárhelyi László
felv. N. I. Ltsz.
1479.)



elnevezést tüntetjük fel (amelyek olykor eltérnek). Róka művében előforduló megegyező motívumokat a szerző elnevezésével jelöljük (oldalszámmal). A népi elterjedésnél azt a falunevet írjuk le először, ahonnan a motívum leírását közöljük. Mind a táncmesteri, mind a népi változatok leírása helyszíni megfigyelés és mozgófilm alapján történt. Azoknak a motívumoknak az elterjedését, amelyek az eddigi kutatások alapján majdnem mindenütt előkerültek, „általános” szóval jelöljük.

A bemutatott anyagból kitűnik, hogy a motívumoknak csak egy része egyezik a hivatalos szakeírásokkal (Róka). Az ismertetett táncmesterek motívumkincsében már erős változatképződés mutatkozik, így gondolunk elsősorban a Róka által közölt bokázó, váltó és csillag variációkra (M 2 — M 10; D 1 — D 8). (3. kép.) Vannak olyan mozdulataik is, amelyeket a táncművészeti tankönyvek nem közölnek, ilyen a *nagyharang* és a *dupla toppantó* (M 22, D 12, M 21). Ezek az országos tan-



. Csárdás (egyedül). *Angalgó*.
Nagydobos.
(Martin György felv. N. I. Ltsz. 3431.)

táncát, amely sok helyen felbukkan a fiatalok lábán tánc alkalmával és „bokrétának, gyöngybokrétának” nevezik.

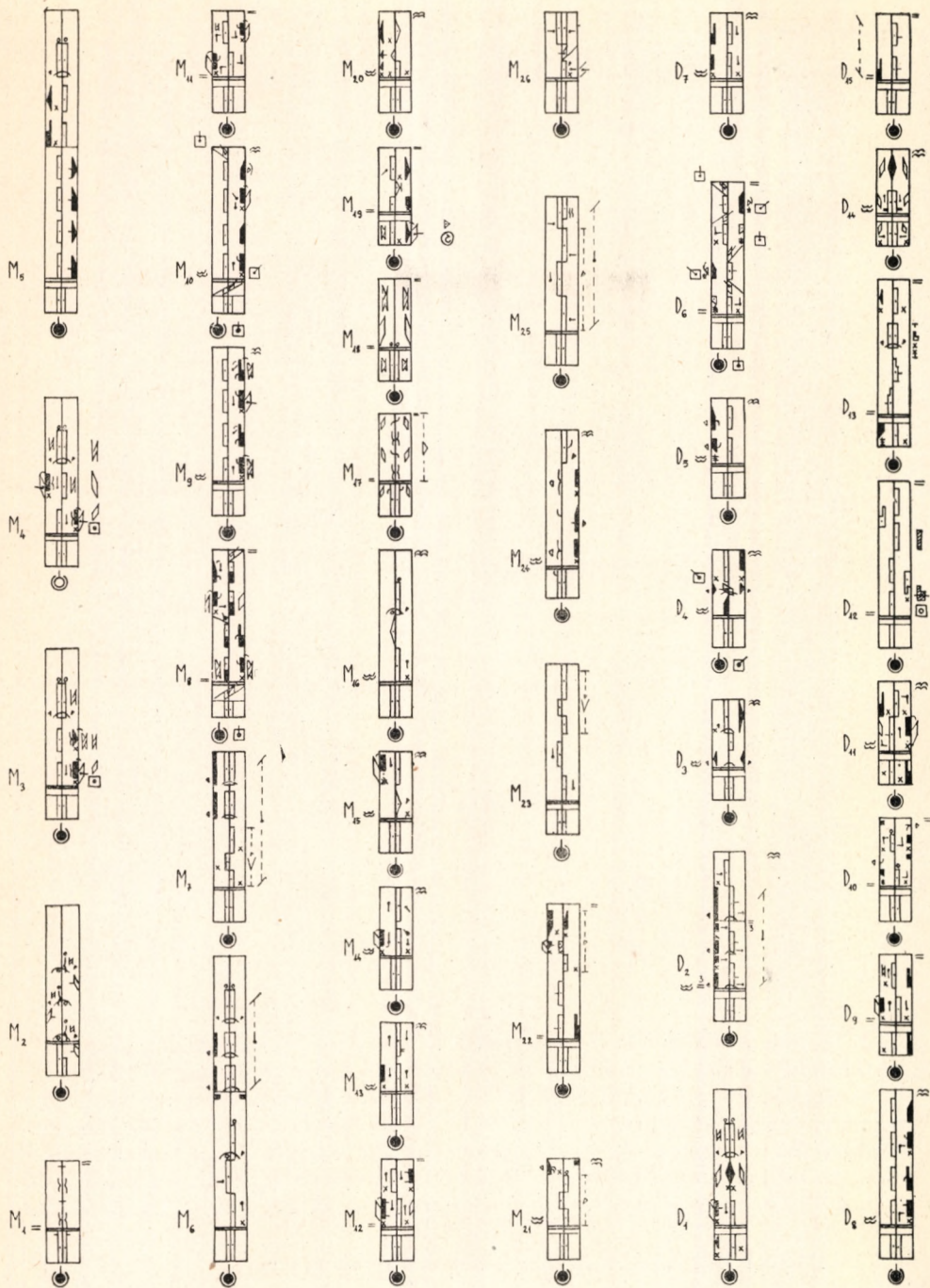
Ha a parasztság körében megtalálható változatokat vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy az egyik leggyakoribb motívum az *előre* és a *hátravágás* (M 14, N 10). Ez ugyan országos táncmotívum, de olyan általánosan, mint itt, sehol sem fordul elő; szinte mindenki ismeri. A „*hátravágás egyezve*” a szatmári férfi és párostáncok virtuskodó motívuma (N 9). (4. kép.) Tyukodról ismerjük azt a rendkívüli ügyességet igénybevevő táncot, amikor a földre lerakott üveget körül táncolja a férfi és a legnehezebb része, ami tulajdonképpen a virtust adja az, hogy az üveget hátravágással kell kikerülni.⁵⁹ A nők általánosan elterjedt mozdulata a „*kisharang*”, sok variánssal (N 15, N 16). (5. kép). Domináló szerepét mutatja az is, hogy a magyar verbunkot sokszor „*kisharang*” elnevezéssel említik. „Volt abban az időben az a kisharangosdi is, a feleségem is jól tudta rakni azzal a csepp lábával.”⁶⁰ Ismerik azt a kopogóval egybekötött kisharangszerű mozdulatot, amit a táncmesteri szakkönyvek nem említenek és Molnár Gábor „*nagyharangnak*” nevez (N 19, N 20). Ezt a motívumot általánosnak tekinthetjük és legsü-

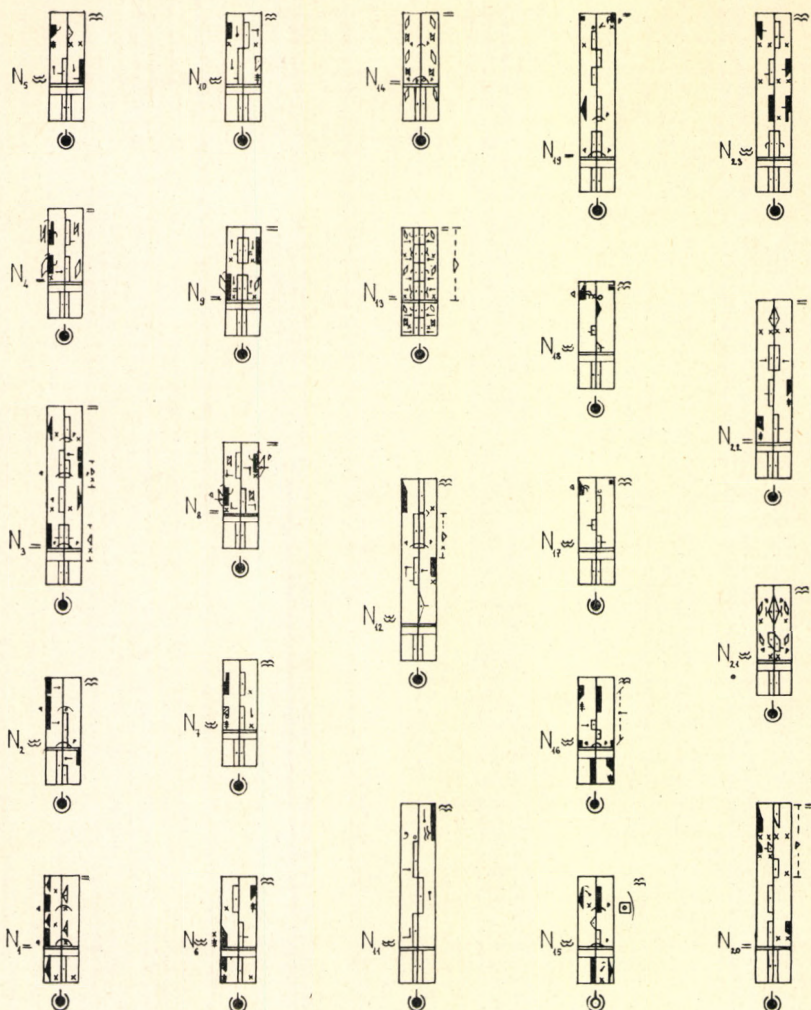
anyagtól eltérő változatok az e vidéki táncmesterekénél. Ugyan-ezek a motívumok megtalálhatók a parasztság tánckincsében is. Nagyharangon országos viszonylatban általában mást értenek (a D 3 mozdulatot). A „*hétbokázó*” elnevezésű motívum Molnár Gábor egyéni figurája, amit a magyar szülő egyik bevezető mozdulataként tanított (M 5). Az elnevezések sok esetben önkényesek és ez különösen Danda Jenő motívumelnevezéseire vonatkozik. Róla meg kell jegyeznünk, hogy ő ököritőfülpösi cigány, aki a parasztok és a cigányok táncát nagyon jól ismeri (csapásoló, kanásztánc stb.).⁵⁸ Motívumainál a fennhangsúlyosság is sokkal jobban megnyilvánul (D 3, D 11). A magyar szülő motívumainak egy részét közlése szerint Farkas Bertalan idős ököritői férfitől tanulta. Danda Jenő a környéken több helyen tanította az ököritői gyöngyösbokrétások „*fergeteges*”

⁵⁸ Lásd Lugossy Emma 1951-es filmfelvételét. NIFt. P. 117—118.

⁵⁹ Lásd a tyukodi filmet. NIFt. P. 235.

⁶⁰ Jakab Ilona gyűjtése. Kántorjánosi. Molnár István (1957-ben 69 éves) adatközlése. NIT 609.





rűbb előfordulását a megfigyelt panyolai bálakon tapasztaltuk. Igen gyakori táncmozdulat a *dupla toppantónak* nevezett harangváltozat (N 17, N 18). A *dupla bokázó*, az *andalgó* és ezek változatai mind a magyar verbunk, mind a csárdás alaplépései (N 2, N 11). (6. kép.) Gyakran előfordulnak a tyukodi Kiss Gyula által táncolt *olló* motívum variációi, amelyet leírásból nem ismerünk (Ökörítőfülpös, Botpalád, Tiszacsécsé),⁶¹ de az elnevezés és a motívum jellege táncmesteri eredetre vall (N 22, N 23). Danda által

⁶¹ Pesovár Ernő szóbeli közlése Tiszacsécsére vonatkozóan.

„oldalbokázó” - vagy „páros oldalverő” - nek nevezett és a többi ismertetett motívum nemcsak a parasztok, de a cigányok táncában is gyakori (D 3). Ezeket a mozdulatokat a „cigánytáncon” kívül általuk „cigánycsárdásnak” nevezett táncukban is használják, amely megegyezik a parasztok által táncolt csárdással. A cigányok őrzik meg egyes vidékek múltó hagyományait, így a táncot is. Az a jelenség, hogy a cigányok táncában fellelhetők a műtáncelemek, szintén arra mutat, hogy erős folklorizáció ment végbe, mert ők tánciskolába általában nem jártak. A fenti ismertetés alapján képet kaphatunk arról, hogy melyek a szatmári mozgásanyagra legáltalánosabban jellemző és a táncmesteri mozdulatkincsel megegyező motívumok.

Befejezésül meg kell említenünk, hogy ezeknek a táncmotívumoknak egy része az ország más vidékének a tánckincsében is megtalálható, de sehol olyan gazdag, eleven variációk nincsenek, mint itt. Az északkelet-magyarországi táncdialektus területén, ahová az ismertetett szatmári rész is tartozik, általánosak. A táncmesterek, amint már említettük, sok esetben a parasztság táncából is merítettek és múlt századbéli neves elődeik nyilvánvalóan a reformkorszak csárdásából és a különböző vidékek néptáncából alakították ki mozdulatkincsüket, amely idők folyamán fokozatosan merev formákká alakult. Szatmárban a táncmesterek korai megjelenése, a parasztság közelében való élés, a kölcsönhatások és az eleven csárdáskultúra mind hozzájárultak új mozdulatoknak a néptáncba kerüléséhez, felfrissüléséhez, egyes motívumok továbbéléséhez.

Budapest, 1959. február

MAÎTRES DE DANSE DANS LES VILLAGES DE LA RÉGION DE SZATMÁR

F. Pesovár

Au XVIII^{ème} siècle et au début du XVIII^{ème}, l'enseignement de la danse on Hongrie ne correspondait pas à la notion actuelle du maître de danse. A cette époque, ceux-ci jouaient le rôle de conducteurs, distributeurs et ordonnateurs des danses. La notion du maître de danse garda son double sens même au XIX^{ème} siècle, lorsque sa signification était encore conjointement: celui qui enseigne et celui qui conduit la danse. Selon la tradition contemporaine, les fonctions du premier danseur, donc de celui qui distribue, qui ordonne la danse sont assurées par les solistes de certaines danses («verbunk»), par les personnes chargées, pendant les noces, de certains services (suivants, garçons d'honneur, etc.) et, enfin, par les organisateurs des bals et amusettes (maîtres du bal, répondants, etc.). Aujourd' hui la dénomination de maître de danse ne s'applique exclusivement qu'à la personne qui enseigne la danse.

Dans les provinces hongroises, ce fut tout d'abord sur le territoire du dialecte nord-est de la danse magyar, dans les villages de la région de Szatmár, que parurent pour la première fois les maîtres de danse. Là, à partir de 1880, ils enseignaient régulièrement dans des cours se répétant chaque année. Dans certains endroits, ces maîtres de danse avaient des commis qui jouaient un rôle notable dans l'organisation des cours et aidaient aussi dans l'enseignement. Ces commis furent, en premier lieu, des artisans, mais on put ensuite trouver aussi des paysans parmi eux. Sous l'influence de ces cours de danse, beaucoup de coutumes et de règles bourgeoises, recevant par la suite leur nuance locale, s'implantèrent dans les bals et sauteries de village.

Dans la région de Szatmár, et jusqu'à nos jours, la tchardache reste bien vivante, elle est fort cultivée aux côtés des danses apprises aux cours. Bien que les autochtones apprirent et dansassent les danses bourgeoises et plus tard les danses modernes à la mode, ce fut toujours la tchardache qui eut le rôle principal dans les bals. Nous possédons de nombreuses données prouvant qu'au début on n'acceptait que fort difficilement les nouvelles danses (altercations fréquentes à cause des danses dites «de tour»; humiliation du maître de danse, etc.). Aujourd'hui encore, les gens âgés comparent les anciennes danses et la tchardache aux danses modernes pratiquées par les jeunes et non au profit de celles-ci. Ils soulignent la beauté des anciennes danses, méprisent et vilipendent les danses contemporaines.

En plus des danses bourgeoises et modernes à la mode, les maîtres de danse enseignent également les danses savantes hongroises formées au siècle passé d'éléments populaires et simplifiées au fil des années. Ces danses hongroises ont eu une influence fertilisante sur les deux danses régionales: la tchardache et le «verbunk» hongrois. Celui-ci est une danse masculine, dansée en solo ou par couple, traditionnelle et de caractère solennel, caractéristique de la région des marais d'Ecsed. Le «solo hongrois» de caractère scénique, préparé par les maîtres de danse à l'occasion des examens qui clôturent leurs cours, a été d'un précieux apport à la survie et à la continuité du «verbunk» hongrois.

Une table accompagnant l'étude de M. F. Pesovár présente différents motifs utilisés: ceux d'un maître de danse (motifs M); ceux d'un aide «gâcheux» (motifs D); puis elle les compare aux motifs de danse savante parus dans un manuel de naguère (Pál P. Róka: Manuel de l'art de la danse — A táncművészet tankönyve, Nagykovács, 1900), ainsi qu'aux variations populaires les plus répandues dans la région de Szatmár (motifs N). Nous nous apercevons, en l'étudiant, que les maîtres de danse avaient également des variantes locales de pas et de motifs qui s'étaient développées d'une manière différente du programme général utilisé dans le pays. Ces mêmes divergences sont également repérables dans le trésor de la danse paysanne. Dans la région de Szatmár, l'apparition précoce des maîtres de danse, leur vie commune avec les paysans, les influences réciproquement subies et le culte vivant de la tchardache ont tous contribué à l'introduction de nouveaux pas et mouvements dans la danse populaire et à la survie de certains motifs.

ILLUSTRATIONS

1. Invitation à une sauterie de clôture d'un cours de danse
2. Gyula Kiss danse une *verbunk* hongroise. Village de Tyukod
3. Tchardache: Émoustillant. Village de Tyukod
4. *Verbunk* hongrois: brusque mouvement en arrière. Localité de Nagyecsed
5. *Verbunk* hongrois: Clochette. Localité de Nagyecsed
6. Solo de Tchardache: Rêveusement. Localité de Nagydobos

Ara: 60, — Ft